

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR EM CINEMA

RUAN CARLOS TELES DE ARAUJO

**GRITO, LOGO, EXISTO: AS REPRESENTAÇÕES DA
CENSURA NA AUTOBIOGRAFIA *ANTES QUE*
ANOCHEZCA E EM SUA ADAPTAÇÃO
CINEMATOGRÁFICA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema da Universidade Federal de Sergipe, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Cinema e Narrativas Sociais.

Orientador: Prof. Dr. Hamilcar
Silveira Dantas Junior

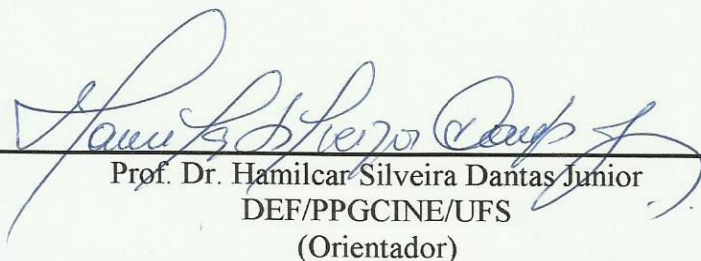
São Cristóvão
2019

RUAN CARLOS TELES DE ARAUJO

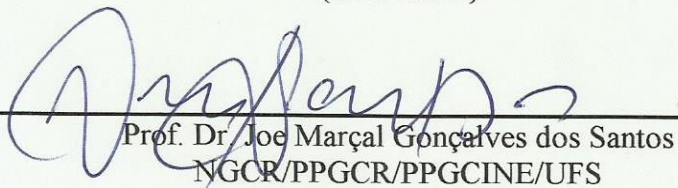
**GRITO, LOGO, EXISTO: AS REPRESENTAÇÕES DA
CENSURA NA AUTOBIOGRAFIA *ANTES QUE*
ANOCHEZCA E EM SUA ADAPTAÇÃO
CINEMATOGRÁFICA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema da Universidade Federal de Sergipe, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Cinema e Narrativas Sociais.

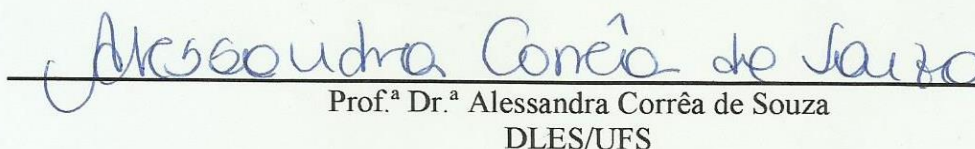
BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Hamilcar Silveira Dantas Junior
DEF/PPGCINE/UFS
(Orientador)



Prof. Dr. Joe Marçal Gonçalves dos Santos
NGCR/PPGCR/PPGCINE/UFS



Prof.ª Dr.ª Alessandra Corrêa de Souza
DLES/UFS

São Cristóvão, 31 de janeiro de 2019.

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE**

A663g Araujo, Ruan Carlos Teles de
 Grito, logo, existo: as representações da censura na
autobiografia *Antes que anochezca* e em sua adaptação
cinematográfica / Ruan Carlos Teles de Araújo; orientador
Hamilcar Silveira Dantas Junior. – São Cristóvão, 2019.
117 f. : il.

Dissertação (mestrado Interdisciplinar em Cinema e Narrativas
Sociais) – Universidade Federal de Sergipe, 2019.

1. Cinema – Censura. 2. Crítica cinematográfica. 3. Antes que
anochezca – Adaptações para o cinema. 4. Arenas, Reinaldo,
1943-1990. I. Dantas Junior, Hamilcar Silveira, orient. II. Título.

CDU 791(049.32)

Dedico esta dissertação a todas as vozes que foram silenciadas
por alguma força maior.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço à Deusa Mãe por toda oportunidade que tenho de contribuir com os demais seres vivos nesta vida;

Em segundo lugar, agradeço ao PPGCINE e ao meu orientador Hamilcar por todo auxílio, paciência e amizade (sentido filosófico da palavra);

Também preciso agradecer aos professores Joe Marçal, Alessandra Corrêa e Ana Ângela, que me estimularam com suas contribuições para que esta dissertação fosse aprimorada;

Ao professor Luiz Gustavo, meus sinceros agradecimentos por toda sua sensibilidade acadêmica para comigo;

A meus pais, irmãs e sobrinhos minha eterna gratidão pelo amor que a mim sempre é dado;

Agradeço também a Fábio Menezes, pelo companheirismo, sempre me ajudando nestes últimos dois anos na manutenção do equilíbrio mental e espiritual;

Não posso deixar de agradecer ao meu eterno amigo Cristiano Rosa, que desde nossa graduação em 2008, nunca se hesitou em contribuir comigo nos entraves intelectuais;

Só tenho elogios a todos os professores que colaboraram com minha formação, principalmente aos de Literatura como Mélanie Letocart, Célia Navarro, Alfonso Fávero, Fabian Piñero, Fabiana Santos e Yamicela Torres;

A todos meus alunos e amigos, sou agradecido pela amizade, compreensão em meus momentos de estresses e faltas, e acima de tudo pela admiração, esta é e sempre será recíproca;

A Marcelo Castro (*in Memoriam*), meu muito obrigado! Pois, de maneira inconsciente, você estimulou ainda mais meu encanto pelo cinema;

Por fim, porém não menos importante, a Reinaldo Arenas (*in Memoriam*), por acreditar que suas palavras mudariam para melhor o curso da história de outras pessoas.

ARAÚJO, R. C. T. **Grito, logo, existo: as representações da censura na autobiografia *Antes que anochezca* e em sua adaptação cinematográfica.** 117 f. Dissertação (Mestrado em Cinema e Narrativas Sociais). – Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2019.

RESUMO

A trajetória do literato cubano Reinaldo Arenas se assemelha a de diversos dissidentes políticos em distintos contextos históricos. Finda a euforia revolucionária pós-1959, tal literato combateu, através das letras, o regime de Fidel Castro e as consequentes perseguições e censuras até chegar ao exílio nos Estados Unidos. Em sua autobiografia, *Antes que anochezca*, Arenas destacou a angústia e a solidão expressa no "grito, logo, existo" enquanto síntese do espírito inquieto e livre que fora oprimido, ora pela censura cubana, ora pelas exigências de uma lógica capitalista consumista e individualista. Após ter sido adaptada para o cinema, sua autobiografia foi reforçada e/ou ressignificada na representação da censura e opressão em Cuba. A partir disso, esta dissertação parte da problemática: quais as representações da censura na Cuba pós-revolucionária expressas na obra *areniana* e em sua adaptação cinematográfica, *Before night falls*, de Julian Schnabel? Assim, o atual estudo visa analisar a narrativa literária e o filme baseado nela, tendo a censura como objeto e sua representação como categoria analítica. Metodologicamente, assenta-se em dois procedimentos: *i*) as representações da censura nos elementos da narrativa literária – tempo, espaço, narrador, personagens e enredo; *ii*) e as representações da censura, na narrativa cinematográfica, em relação ao texto original no que tange a reduções, adições, deslocamentos espaciais e temporais, simplificações, ampliações e transformações. Dessa forma, conclui-se que a censura, expressa na sua autobiografia e referendada e/ou ressignificada em sua adaptação cinematográfica por Julian Schnabel, foi um elemento fundante da vida de Reinaldo Arenas. Destarte, desde a censura a sua orientação sexual, percepções sobre a arte e a vida, passando pela censura e perseguição por parte do governo cubano pós-revolução até a censura reflexo do exílio na condição de expatriado, a trajetória de Arenas, na literatura e no cinema, torna-se uma referência fundamental à compreensão das tensões da contemporaneidade sobre a arte, a política e os corpos dos sujeitos.

Palavras-chave: representações; censura; *Antes que anochezca*; adaptação cinematográfica; autobiografia.

ARAUJO, R. C. T. **Grito, logo, existo: as representações da censura na autobiografia *Antes que anochezca* e em sua adaptação cinematográfica.** 117 f. Dissertação (Mestrado em Cinema e Narrativas Sociais). – Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2019.

RESUMEN

La trayectoria del literato cubano Reinaldo Arenas se asemeja a de diversos disidentes políticos en distintos contextos históricos. Con el fin de la euforia revolucionaria pos 1959, tal literato combatió, a través de las letras, el régimen de Fidel Castro y las consecuentes persecuciones y censuras hasta llegar al exilio en los Estados Unidos. En su autobiografía, *Antes que anochezca*, Arenas señaló la angustia y la soledad expresa en "grito, luego, existo" como síntesis del espíritu inquieto y libre que fue oprimido, ora por la censura cubana, ora por las exigencias de una lógica capitalista consumista e individualista. Después de haber sido adaptada para el cine, su autobiografía fue reforzada y/o resignificada en la representación de la censura y opresión en Cuba. A partir de ello, esta disertación parte de la problemática: cuales las representaciones de la censura en Cuba pos revolucionaria expuestas en la obra *areniana* y en su adaptación cinematográfica, *Before night falls*, de Julian Schnabel? Así, el actual estudio visa analizar la narrativa literaria y la película basada en ella, teniendo la censura como objeto y su representación como categoría analítica. Metodológicamente, se asienta en dos procedimientos: i) las representaciones de la censura en los elementos de la narrativa literaria – tiempo, espacio, narrador, personajes y enredo; ii) y las representaciones de la censura, en la narrativa fílmica, en relación al texto original en lo que se refiere a reducciones, adicciones, traslados espaciales y temporales, simplificaciones, ampliaciones y transformaciones. De esa manera, se concluye que la censura, señalada en su autobiografía y refrendada y/o resignificada en su adaptación cinematográfica por Julian Schnabel, fue un elemento fundante de la vida de Reinaldo Arenas. Pues, desde la censura a su orientación sexual, percepciones sobre el arte y la vida, pasando por la censura y persecución por parte del gobierno cubano posrevolución hasta la censura reflejo del exilio en la condición de expatriado, la trayectoria de Arenas, en la literatura y en el cine, se convierte en una referencia fundamental a la comprensión de las tensiones de la contemporaneidad sobre el arte, la política y los cuerpos de los sujetos.

Palabras clave: representaciones; censura; *Antes que anochezca*; adaptación cinematográfica; autobiografía.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

<i>FRAME 1</i> – Começo de tudo – cenas de 0 a 0:06:40	83
<i>FRAME 2</i> – Iniciação sexual – cenas de 0:06:35 a 0:08:03	85
<i>FRAME 3</i> – Registros históricos (documentários) – cenas de 0:12:49 a 0:14:58	86
<i>FRAME 4</i> – Descoberta do mar (sexual) – cenas de 0:35:58 a 0:36:37	87
<i>FRAME 5</i> – Manifestação religiosa (<i>santería</i>) – cenas de 0:42:15 a 0:43:54	89
<i>FRAME 6</i> – Campos de trabalho – cenas de 0:43:45 a 0:45:46	90
<i>FRAME 7</i> – O caso Padilla – cenas de 0:45:46 a 0:48:55	91
<i>FRAME 8</i> – Suicídio (o caso Padilla) – cenas de 0:44:18 a 0:48:55	92
<i>FRAME 9</i> – Denúncia sobre assédio homossexual – cenas de 0:53:35 a 0:56:12.....	93
<i>FRAME 10</i> – Grandiosidade, horrores e poesia de <i>El Morro</i> – cenas de 1:08:48 a 1:12:10...	94
<i>FRAME 11</i> – A travesti Bon Bon – cenas de 1:12:11 a 1:15:09	95
<i>FRAME 12</i> – Arenas na solitária – cenas de 1:15:15 a 1:18:32	96
<i>FRAME 13</i> – O oficial Víctor interroga Arenas – cenas de 1:18:32 a 1:23:56.....	97
<i>FRAME 14</i> – Embarque de Arenas no Êxodo de Mariel – cenas de 1:37:40 a 1:42:12.....	99
<i>FRAME 15</i> – Êxodo de Mariel a Cayo Hueso – cenas de 1:39:44 a 1:42:40.....	100
<i>FRAME 16</i> – Chegada e fascínio pelos Estados Unidos – cenas de 1:42:40 a 1:43:42	101
<i>FRAME 17</i> – Frustração com o capitalismo – cenas de 1:43:42 até o final do filme.....	102

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	12
1.1	Construindo a problemática: primeiras palavras aos intelectuais	12
1.2	Objetivo geral.....	24
1.3	Objetivos específicos.....	25
1.4	Estado da arte: os olhares sobre Reinaldo Arenas, suas relações com a revolução Cubana e a Cuba castrista	25
2	BASES TEÓRICO-METODOLÓGICAS: CENSURA COMO OBJETO E SUAS REPRESENTAÇÕES NO CONTEXTO HISTÓRICO DA CUBA CASTRISTA	31
2.1	Censura: texto e contexto em Cuba	32
2.2	Censura em Cuba: totalitarismo, ditadura e a personificação do líder	39
2.3	Representação como categoria analítica e os caminhos metodológicos.....	43
3	<i>ANTES QUE ANOCHEZCA</i> E AS REPRESENTAÇÕES DA CENSURA NA CUBA CASTRISTA	51
3.1	A censura antes da Revolução cubana.....	55
3.2	A censura castrista	59
3.3	Ecos do exílio.....	66
4	<i>BEFORE NIGHT FALLS</i>: HOLLYWOOD E AS REPRESENTAÇÕES DA CENSURA NA CUBA CASTRISTA	71
4.1	Julian Schnabel e a Cuba de Hollywood	72
4.2	As representações da censura em <i>Before night falls</i>	81
4.2.1	A censura antes da Revolução cubana.....	82
4.2.2	A censura castrista.....	88
4.2.3	Ecos do exílio	101

5	CONCLUSÃO: MAIS PALAVRAS AOS INTELECTUAIS	107
	REFERÊNCIAS	111
	Referências Filmográficas.....	116

Maldito é o homem que confia nos homens [...]
(Jeremias 17:5, Bíblia Sagrada – Antigo Testamento)

1 INTRODUÇÃO

A coleta de meus longos sonhos há pouco começou, e sinto que chega ao fim. Outro passatempo a sucede, me absorve e me tira inclusive o tempo de sonhar. Eu me entrego a ele com um entusiasmo que tem muito de extravagância e que me faz rir de mim mesmo quando penso no assunto, mas não deixo de me entregar a ele, porque na situação em que me encontro, não tenho outra regra de conduta que não a de seguir minhas inclinações em tudo, sem constrangimento.

Jean-Jacques Rousseau

1.1 Construindo a problemática: primeiras palavras aos intelectuais

Numa certa noite do ano de 2011, na fase final da graduação em Letras Português-Espanhol na Universidade Federal de Sergipe (UFS), quando já vinha escrevendo artigos e o Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) sobre o conto *El lobo, el bosque y el hombre nuevo* (1990) do cubano Senel Paz e sua adaptação para o cinema, *Fresa y chocolate* (1993), assistia à programação noturna televisiva e deparei-me com a exibição, na Sessão de Gala da Rede Globo, do filme *Antes do anoitecer* (2000)¹. Película que nos prende muito a atenção pelo relato da vida em Cuba, remetendo assim ao que já vinha de alguma forma pesquisando na academia. Fiquei inquieto com o filme que acabara de assistir e de imediato pus-me a pesquisar sobre o tal protagonista Reinaldo Arenas (1943-1990) e se aquela obra literária, *Antes que Anochezca* (1992), realmente existia.

Após descobrir que a autobiografia existia, como aluno de língua espanhola me senti obrigado a encomendar a obra em castelhano, a qual, naquela época, foi importada da Espanha. Em paralelo com o TCC, escrevi um pré-projeto para seleção de Mestrado fazendo a ponte entre o que vinha pesquisando na graduação e o que pretendia seguir na pós-graduação. Tentei ingressar em 2011 e 2012 em dois programas de literatura sem sucesso. Entre os anos de 2015 e 2016, fiz uma Especialização na área de análise e elaboração de materiais didáticos em espanhol pela Universidade Federal de Sergipe, na qual foquei minhas pesquisas na defesa da união ou pontes entre os conteúdos

¹ SCHNABEL, J. **Before night falls**. [Filme-vídeo]. Direção de Julian Schnabel. Estados Unidos, 2000. 1 DVD (133 min), color., áudio original: inglês.

linguísticos e literários, quer dizer, os estudos gramaticais de uma língua podem partir de diversos conhecimentos culturais pertencentes à sociedade como a literatura, música, videocliques, artes plásticas, cinema, etc.

Foi quando, ainda em 2016, com a abertura da primeira turma do mestrado do Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Cinema e Narrativas Sociais (PPGCINE) da UFS, reacendeu o desejo de prosseguir com o estudo analítico da autobiografia do cubano com sua adaptação homônima.

Então, pode suscitar o seguinte questionamento: mas, o que chamou tanto a atenção nas obras cubanas para se aprofundar nas pesquisas?

O encanto pela literatura universal sempre existiu, mesmo por aquelas que outrora eram consideradas como não-canônicas² – marginalizadas por não se adequarem às características desejadas por um determinado grupo social e época (OLIVEIRA, 2006). Assim, conheci muitas literaturas que normalmente são apresentadas nos cursos de Letras Adicionais no Brasil, como *La Celestina*, *Don Quijote* e *Romeu e Julieta*. Porém, não são apresentadas muitas outras literaturas como foi o caso das cubanas: *El lobo, el bosque y el hombre nuevo* e *Antes que Anochezca*, que tive um primeiro acesso graças às suas versões para o cinema.

Entre a paixão pela literatura e a lida com a mesma no mundo acadêmico e nas tarefas docentes, a literatura cubana me inspirava enquanto flanava sobre o imaginário da revolução naquele país e as tensões polarizadas acerca do mesmo. De que Cuba falamos? A Cuba da revolução romântica conduzida pelos jovens Che Guevara, Raúl e Fidel Castro, Camilo Cienfuegos? Ou a Cuba ditatorial da repressão, censura, tortura e “paredões”, própria das narrativas orientadas pelos órgãos de imprensa ligados ao capital internacional? Existem essas duas Cubas, nenhuma, ou existem possibilidades plurais da mesma? A narrativa de Arenas (2008) nos convida a transitar entre o romance, as expectativas da revolução e o horror da repressão, da censura e dos porões da ditadura castrista.

Cuba passou mais de quatro séculos como colônia da Espanha (entre 1492 e 1898). No entanto, esta colonização política foi sendo eclipsada pela colonização econômica dos Estados Unidos, interessados no investimento da monocultura da cana

² Oposição de obras canônicas, sendo estas, segundo Compagnon (*apud* OLIVEIRA, 2006), a promoção dos clássicos nacionais ao nível dos gregos e dos latinos, sendo que seus monumentos formam um patrimônio, uma memória coletiva.

de açúcar na ilha. À medida que avançava esse domínio econômico e os investimentos estadunidenses, crescia o descontentamento com o domínio espanhol e o desejo por independência. Nesse contexto, em 1895, explode a guerra da independência que recebeu financiamento bélico dos Estados Unidos resultando na independência cubana (FERNANDES, 2007; DUARTE, 2013).

Como resultado da luta pela independência, a intervenção estadunidense no governo cubano passou a ser de domínio político e econômico travestido de apoio e investimentos no desenvolvimento. Segundo Duarte (2013), a Emenda Platt³, incorporada à Constituição Cubana em 1901, permitia aos Estados Unidos intervirem nos assuntos internos do país e fixarem bases militares na ilha. Tais acordos seriam reforçados, ao longo de metade deste século, em tratados permanentes de reciprocidade comercial.

Pari passu à construção dessa relação de dominação, cabe discorrer que Cuba foi, paulatinamente, construindo uma tradição de luta revolucionária de caráter nacionalista. Enquanto a monocultura da cana absorvia mão-de-obra escrava, a indústria do tabaco, por seu caráter mais especializado, ocupava imigrantes livres. Com a abolição da escravatura em 1886, a inserção dos escravos nos movimentos operários gerou força motriz à luta, não obstante gerou também um exército de reserva que foi empobrecendo a oferta de empregos e o poder aquisitivo dos cubanos.

Esse movimento gestou, já no início do século XX, partidos políticos voltados à nacionalização cubana e socialização dos meios de produção. Dentre eles, o *Partido Obrero Socialista* (1905) e o *Partido Socialista de Cuba* (1906). Esses partidos estavam na linha de frente do movimento socialista de Cuba e seguindo os ritmos dos acontecimentos internacionais. Ao longo do século XX acirraram-se as ações reivindicatórias por melhores salários, diminuição de jornada de trabalho, à medida em que se aproximavam do pensamento marxista pelos textos de José Martí⁴. Essas lutas

³ “A Emenda Platt foi um dispositivo Constitucional assinado pelo Senado norte-americano em 1901, para garantir que os Estados Unidos pudessem intervir política e militarmente na ilha de Cuba.” Texto na íntegra disponível em: <<https://www.infoescola.com/historia/emenda-platt/>>. Acesso em 03 de janeiro de 2019.

⁴ José Martí (1853-1895) foi um poeta, escritor, orador e jornalista cubano. É cultuado em Cuba como o grande mártir da independência do país em relação à Espanha. Para ele, a luta deveria ser uma verdadeira transformação do país em todos os aspectos, como no econômico, político e social. Os ideais de Martí, junto com o marxismo-leninismo, guiam a política de sua nação até o presente momento. **Texto adaptado.** Original disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/dicionario/verbetes/m/marti_jose.htm>. Acesso em 19 de abril de 2018.

culminaram com a revogação da Emenda Platt, em 1933, e os primeiros sinais de enfraquecimento da influência dos Estados Unidos na soberania cubana (MENDES, 2009; DUARTE, 2013).

Os movimentos cubanos ganham volume e, no terreno da política, sob a liderança de Eduardo Chibás⁵, é fundado em 1947, o *Partido del Pueblo Cubano*, ou o Partido Ortodoxo. É a partir disso que Fernandes (2007), Mendes (2009) e Duarte (2013) compreendem o germe da revolução cubana que resultou na vitória em 1959. A iminente vitória de Roberto Agramante, do Partido Ortodoxo, nas eleições de 1952, fez com que os Estados Unidos financiassem belicamente a um golpe de Estado sob a liderança do militar Fulgencio Batista. A tomada do poder por Batista e a entrada na ilegalidade de todos os partidos socialistas gestou as possibilidades da revolução ao longo desta década.

A prisão, exílio e retorno de diversas personagens ligadas à resistência cubana ao governo Batista, dentre elas os irmãos Castro e Camilo Cienfuegos, oportunizou a junção de uma série de fatores convergentes à revolução: insatisfação popular, recrudescimento da miséria, exploração das riquezas naturais da ilha e, sobretudo, uma guerrilha organizada que, segundo Fernandes (2007), não foi levada a sério pelos Estados Unidos.

Após tentativas frustradas de tomada do poder, no ano de 1959, os rebeldes, comandados por Fidel Castro, juntamente com o apoio social, conseguiram chegar a Havana e derrubaram o regime Batista com o ideal de recuperar os direitos sociais dos trabalhadores, que foram suprimidos pela ditadura. Não obstante, a força romântica das narrativas dessa ofensiva dos rebeldes, Hobsbawm (1995, p. 426) conclui que,

Fidel venceu porque o regime de Batista era frágil, não tinha apoio real, a não ser o motivado pela conveniência e o interesse próprio, e era liderado por um homem tornado indolente por longa corrupção. Desmoronou assim que a oposição de todas as classes políticas, da burguesia democrática aos comunistas, se uniram contra ele, e os próprios agentes, soldados, policiais e torturadores do ditador concluíram que o tempo dele se esgotara (HOBBSAWM, 1995, p. 426).

⁵ Chibás (1907-1951) foi um relevante político cubano, que se destacou na luta contra a ditadura de Gerardo Machado (1869-1939) e na denúncia da corrupção na Cuba pré-revolucionária, militou por muitos anos na Esquerda Revolucionária. Ingressou no Partido Revolucionário Cubano (Autêntico), porém, desenganado da autenticidade política, pela imoralidade pública e corrupção, fundou o *Partido del Pueblo Cubano* (Ortodoxo). **Texto adaptado. Original disponível em:** <https://www.ecured.cu/Eduardo_Chib%C3%A1s>. Acesso em 19 de abril de 2018.

Consolidada, a revolução cubana, cujo ápice foi a tomada de Havana e a fuga de Batista, na noite de réveillon de 1959, tem suscitado diversas interpretações de seu sucesso e motivação. Para Duarte (2013, p. 6),

Os Estados Unidos conseguiram manter a ilha em uma relação neocolonial que servia apenas ao seu interesse, e aos interesses de uma burguesia cubana que, por sua vez era fraca - como toda burguesia nascida em países dependentes -, incapaz de tomar as rédeas de sua própria economia frente a uma exploração estrangeira. [...] A situação em Cuba era muito crítica para a maioria da população, o que motivou os movimentos populares, que ganharam o respaldo dos cubanos em geral. Quando, através da guerrilha o movimento revolucionário chega ao poder, derrubando o exército e a ditadura de Fulgêncio Batista, se iniciam as mudanças estruturais no país.

Em contrapartida, Mendes (2009), entende que a revolução, ainda que sejam reais as condições de opressão e miséria, pelo sentimento anti-imperialista, pautava uma nova ordem econômico-social para a América Latina, distante da direção hegemônica dos Estados Unidos. Assim como, em meio à nascente guerra fria, resultou dos conflitos entre os hemisférios norte e sul na conquista de suas autonomias políticas, econômicas e culturais. Nesse diapasão, Hobsbawm (1995, p. 426-427) afirma que,

os rebeldes latino-americanos na década de 1950 inevitavelmente se viram não só recorrendo à retórica de seus libertadores históricos, de Bolívar ao José Martí da própria Cuba, mas à tradição anti-imperialista e social-revolucionária da esquerda pós-1917. Eram a favor da “reforma agrária”, o que quer que quisesse dizer isso, e, pelo menos implicitamente, contra os norte-americanos, sobretudo na pobre América Central, tão longe de Deus, tão perto dos EUA, na expressão do velho homem forte mexicano Porfirio Díaz. Embora radicais, nem Fidel Castro, nem qualquer de seus camaradas eram comunistas, nem (com duas exceções) jamais disseram ter simpatias marxistas de qualquer tipo.

De modo mais radical, em uma síntese marxista, Fernandes (2007) infere que três elementos conduziram à revolução. Primeiro, o agravamento das tensões por conta da opressão econômica às classes populares. Segundo, o impulso de jovens que entendiam que a luta anti-imperialista não podia separar-se de uma luta anticapitalista. Por fim, a guerrilha, como braço armado da ação política, subvertia a ideia de uma “revolução dentro da ordem”.

Fato é que a revolução cubana estabeleceu as bases das aspirações revolucionárias em toda a América Latina. No entanto, ao romper com a sombra colonialista estadunidense, Cuba passou a sofrer severas retaliações econômicas que a

impulsionaram a radicalizar o movimento e se aproximar da esfera de influência soviética em direção ao socialismo. Segundo Mendes (2009), Fidel Castro vinha de uma formação no Partido Ortodoxo, próximo à influência das ideias de Eduardo Chibás, o qual propunha uma alternativa entre o capitalismo e o socialismo. Porém, devido as pressões estadunidenses sobre as reformas levadas a cabo pelo novo governo cubano empurraram a revolução castrista à zona de influência soviética.

Nesse contexto, a euforia revolucionária foi revelando eficiência na resolução de problemas históricos dos cubanos. Para Fernandes (2007, p. 149-150),

graças ao socialismo, apenas em 20 anos, Cuba: 1º. Livrou-se da condição de “nação-problema”, que o levava ao beco sem saída em que se encontrava; 2º. Realizou uma reforma agrária que se inscreve na história das grandes realizações que ocorreram na América Latina no século 20; 3º. Retirou a maioria de sua população, os setores mais pobres dos proletários rurais e urbanos, da situação crônica de condenados da terra, assegurando-lhes meios permanentes de trabalho, um padrão sóbrio mas decente de vida, e a possibilidade de viver como gente; 4º. Suplantou um dos mais terríveis cercos capitalistas e deixou definitivamente para trás o complexo colonial e a complacência da burguesia compradora.

Não obstante a assertiva de Fernandes (2007), o isolamento de Cuba e a aproximação à União Soviética fez com que o governo de Fidel Castro endurecesse as ações políticas no que se referia à repressão de quaisquer atitudes ou posições qualificadas como contrarrevolucionárias.

O caso das Artes foi profundamente emblemático. Entrando na euforia revolucionária, vários artistas e intelectuais de distintos matizes e formações abraçaram o projeto nacionalista cubano. Um exemplo dessa empolgação, ainda antes de entrar nos círculos literários, era a família de Reinaldo Arenas. Seu avô era um crítico ferrenho à influência estadunidense, ao passo que também amplamente anticomunista. Segundo Arenas, já adentrando no objeto de nosso trabalho, em *Antes que anochezca* (2008, p. 51):

Meu avô tinha aspirações políticas (ou pelo menos tentava participar na política) sem que os políticos o fizessem muito caso. Pertencia ao Partido Ortodoxo, que naquela época era dirigido por Eduardo Chibás. [...] Meu avô era antirreligioso, liberal e anticomunista. Era um homem que sabia ler rápido, o que dentro daquele mundo campesino era um privilégio (Tradução nossa)⁶.

⁶ *Mi abuelo tenía aspiraciones políticas (o por lo menos intentaba participar en la política) sin que los políticos le hicieran mucho caso. Pertenecía al Partido Ortodoxo, que por aquella época dirigía Eduardo Chibás. [...] Mi abuelo era antirreligioso, liberal y anticomunista. Era un hombre que sabía leer de corrido, lo cual dentro de aquel mundo campesino era un privilegio.*

Por conseguinte, fora o próprio Arenas seduzido, como os jovens cubanos, pelos ideais revolucionários, conforme atesta Hobsbawm (1995, p. 426): “a vitória do exército rebelde foi genuinamente sentida pela maioria dos cubanos como um momento de libertação e infinita promessa, encarnada em seu jovem comandante”.

Logo seguido do período de euforia social, na Cuba de 1961 a 1979, o movimento literário cubano sofreu retaliações severas⁷ por parte do regime socialista liderado por seu presidente Fidel Castro. Segundo Dettman (2006), esta época foi marcada pela repressão do governo àqueles escritores e intelectuais que desejassem continuar suas produções independentes, já que muitas produções eram consideradas pelo regime político como subversivas por seu conteúdo polêmico. Temas esses que abordavam desde a situação social do país às ideias humanistas de outros continentes e até os aspectos sexuais, principalmente a homoafetividade. Esta compreendida como um elemento demarcador nas obras de Arenas, tanto na vida cotidiana, em sua atitude e postura subversiva quanto nas manifestações artístico-literárias.

Podemos, igualmente, tomar o livro de manifestos *Plebiscito a Fidel Castro*, de 1990, da mesma maneira, pelo viés do desejo homoerótico, visto a perseguição que os homossexuais e/ou dissidentes políticos sofreram na Ilha. “Y se descubre es necesidad, ese deseo urgente, latente, que tenemos todos” (ARENAS, 2001, p. 50), dessa maneira nos fala o narrador de *El palacio de las blanquísimas mofetas*, de 1980, e com o qual concordamos e vemos a obra areniana (MACIEL, 2011, p. 17).

Os textos que conseguiram burlar a censura, foram recheados de artefatos literários, o que os caracterizam como uma tendência literária comum em períodos de ditadura – uma identidade própria de contestação e insurgência. Artefatos estes, como figuras de linguagem e diferentes níveis de interpretações narrativas, foram elementos vastamente usados pelos escritores, para que pudessem cumprir seu papel artístico, ou mesmo denúncias, sem serem incomodados. As mensagens precisavam chegar aos leitores para dar prosseguimento com sua arte para toda sociedade de Cuba.

Entre outros autores nacionais e estrangeiros censurados pelo regime, estavam os cubanos Lezama Lima e Virgilio Piñera (tutores de Reinaldo Arenas, os quais ganham

⁷ Podemos citar aqui o caso “Padilla”, o qual remete ao poeta Heberto Padilla, que publicou um livro no ano de 1968, chamado *Fuera del juego*, no qual continha algumas críticas ao governo castrista. Assim, dois anos depois, o poeta foi obrigado pelo regime político a discursar publicamente uma retratação sobre suas ideias opositoras ao sistema (MARQUES, 2009).

capítulos exclusivos no livro autobiográfico), além do peruano Mario Vargas Llosa e do espanhol Juan Goytisolo. Tais intelectuais fizeram parte deste momento histórico único na história literária cubana, momento de baixa produção devido às novas exigências políticas.

Superada a fase de fascínio pelo movimento e governo revolucionário, Heberto Padilla, Lezama Lima, Virgílio Piñera e Reinaldo Arenas se deram conta que para o sistema socialista sobreviver às ameaças de boicote estrangeiro, o governo ditatorial iria agir com castrações, censura e perseguições, aos que não contribuíssem com o discurso hegemônico. Após anos de repressões, acossos e humilhações, foi no exílio que (especialmente Padilla e Arenas) escreveram seus testemunhos como forma de propaganda contrária à política nacional cubana.

Padilla e Arenas redigem suas autobiografias impregnados por esta atmosfera cambiante para inscrevê-las como peças de uma luta política que se opera no âmbito da opinião pública, contribuindo para a circulação de uma memória-denúncia e para a derrocada do regime castrista (VILLACA, 2006, p. 10)⁸.

As ações de censura do governo castrista, segundo Marques (2009), se iniciam após dois anos da revolução. O documentário *PM – Post Meridien*, realização de Sabá Cabrera-Infante e Orlando Jimenéz-Leal, que mostra a noite na zona portuária de Havana velha com suas prostitutas, desocupados e bêbados foi rechaçado por militantes do Partido Socialista Cubano e classificado por Alfredo Guevara, presidente do *Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos* (ICAIC), como material contrarrevolucionário do ponto de vista político e estético. O material foi apreendido e acendeu um grande debate entre os artistas e intelectuais cubanos que se estenderia ao longo das décadas seguintes.

No caso da censura aos intelectuais de orientação homoafetiva, as mesmas ocorriam em duas frentes a partir de então: cortes nos textos e proibição de leituras e publicações com este determinado teor erótico; perseguições em pontos de encontro dos homoafetivos e prisões por atitudes consideradas impróprias e contrarrevolucionárias que iam desde atos sexuais em si ao uso de “roupas extravagantes” (MARQUES, 2009).

⁸ Vale ressaltar que o caso Padilla é exposto na película de Schnabel com alterações significativas em relação à narrativa de Arenas, e que tal fato está melhor explorado nos capítulos 3 (de análise literária) e 4 (de análise fílmica).

Nesse espaço e tempo de tensões, tomamos Reinaldo Arenas, intelectual, cubano, homoafetivo e contrarrevolucionário⁹, como personagem central que conduzirá a análise da censura cubana nesta dissertação. Por conseguinte, ao considerar que o mesmo ilustraria tais representações por meio de sua autobiografia e posteriormente ganharia uma adaptação cinematográfica, é necessário iniciar uma reconstituição narrativa de sua trajetória. Arenas nasceu em 1943 pelas redondezas da cidade interiorana de Cuba, Holguín. Assim, em meio à vida campestre, este experimentou sua infância em uma granja com seus avós maternos, mãe solo e tias.

Arenas foi romancista, poeta e dramaturgo, escreveu mais de 12 obras e por ter sido considerado contrarrevolucionário, teve apenas seu primeiro livro publicado em Cuba, romance que tem dois possíveis títulos, *Celestino antes del alba* ou *Cantando en el pozo* (1967). A maioria de suas produções foram publicadas primeiramente na França, e as narrativas possuíam relatos baseados na história real com elementos fantasiosos, numa tentativa bastante característica de burlar a censura do sistema de seu país natal. Assim, tais artifícios na escrita, mesmo que de forma indireta, acabaram enriquecendo literariamente seus escritos.

As obras nos apresentam várias facetas do escritor, como suas alegrias e mazelas sempre associando aos elementos naturais como árvores, mar, águas, animais, típico de um menino nascido numa fazenda.

Desde muito pequeno começou a sofrer as castrações que o acompanhariam por toda a vida, como a pobreza severa, a impossibilidade de encontrar com seu pai, as repressões sexuais comuns numa criança e pré-adolescente, sendo perseguido posteriormente pela política nacional. Tais censuras estiveram presentes na vida do cubano até 1990, quando o mesmo cometeu suicídio.

No livro autobiográfico, Arenas narra em primeira pessoa a própria vida desde sua infância, décadas de 1940 – 1950, passando pelo movimento revolucionário de Cuba e a consequente perseguição do governo castrista aos, pelo governo denominados, contrarrevolucionários, até seu suicídio, em 1990, quando estava exilado e sofria com complicações do HIV-SIDA.

Antes que anochezca (2008) é uma obra de 343 páginas, dividida curiosamente em 70 pequenos capítulos, trazendo assim a sua obra uma narrativa romanesca. Além de possuir uma carta de despedida anexada no final, a narrativa apresenta discursos de

⁹ Considerado pela censura de Castro como tal.

devaneios e filosofias do autor que se mesclam com a História oficial. Isto, cativa o interlocutor de uma maneira que sinta os prazeres e temores como o próprio Arenas, aproximando as características de autobiografia com autoficção¹⁰.

Outra observação relevante que não foi citada em estudos anteriores é que dentre os capítulos, existem dois com o mesmo título “*El erotismo*”¹¹, o que pode remeter ao fato das obras do autor sempre possuírem narrativas muito características, pois versam entre drama, comédia e boas doses de sexualidade. Sua leitura nos conduz a mergulhar em suas paixões, posto que, como aponta Maciel (2011, p. 16), quando de suas análises da obra de Arenas,

À medida que nos aprofundávamos nas leituras dos seus textos ou nas leituras críticas sobre os seus textos, reiteramos, mesmo que naquele momento essa não fosse nossa preocupação, não havia como não notar, como passar incólume à paixão que deles emanava. [...] e que para nós saltava aos olhos, no que se refere à questão do desejo homoerótico.

Reinaldo afirma na própria autobiografia, que a intitulou *Antes que anochezca* porque enquanto estava escondido do governo em Cuba, tinha que escrevê-la durante o dia, pois ao anoitecer não tinha recursos suficientes como a luz elétrica. Porém, também se pode levar este título para uma análise mais adiante, pois, a obra foi finalizada às pressas nos Estados Unidos, quando o autor estava exilado e muito enfermo com complicações da AIDS. Então, ele almejava mais do que nunca concluir seus relatos de denúncias antes que a vida se cessasse.

Assim, vale acrescentar que o título da presente dissertação – Grito, logo, existo – deve-se a essa sensação de angústia de Arenas que percorre toda obra e que podemos exemplificar no fragmento citado logo abaixo. O desejo maior do autor sempre foi explicitar seus pensamentos acerca de suas experiências, sociedade, sistema e regime político, notadamente em meio ao turbilhão revolucionário e às perseguições políticas.

Compreendi que a guerra começava de novo, porém agora sob uma forma muito mais solapada; menos terrível que a que Fidel sustentava com os intelectuais em Cuba, ainda que não por isso menos sinistra. [...] Nada daquilo me tomou de surpresa; eu já sabia que o sistema capitalista era também um sistema sórdido e mercantilizado. Já em uma de minhas primeiras declarações ao sair de Cuba havia dito: “A diferença entre o sistema comunista e o capitalista é que, mesmo que

¹⁰ “[...] hoje as fronteiras entre elas se desvaneceram. A autoficção é um gênero que embaralha as categorias de autobiografia e ficção de maneira paradoxal ao juntar, numa mesma palavra, duas formas de escrita que, em princípio, deveriam se excluir” (FIGUEIREDO, 2010, p. 91).

¹¹ Páginas 39-40, nas quais narra suas descobertas sexuais ainda na infância; e páginas 120-140, quando narra suas aventuras sexuais e de seus amigos, já na fase adulta e em plena revolução.

os dois nos dão um chute no cu, no comunista te dão e tens que aplaudir, e no capitalista te dão e podes gritar; eu vim aqui para gritar” (ARENAS, 2005, p. 309 – Tradução nossa)¹².

Também destacamos que, no intento de minimizar as possibilidades de uma leitura ingênua no trabalho analítico aqui proposto, ao observar tais denúncias – representações das censuras sofridas pelo protagonista – fica nítido o predomínio de uma das linhas de estudos sociológicos na literatura sugeridas por Antônio Cândido (2008): a de função política. Obras como *Antes que anochezca* geralmente trazem em seu discurso um intuito ideológico marcado, seja de oposição à ordem constituída ou de vinculação à mesma.

Seguindo as denúncias postas nas memórias de Reinaldo Arenas, a adaptação cinematográfica de sua autobiografia, dirigida em 2000 pelo estadunidense Julian Schnabel, intitulada *Before night falls*, sob uma lógica estética hollywoodiana imbrica cinema, literatura e história confluindo à construção de representações da censura no governo castrista pós-revolucionário.

A adaptação cinematográfica de obras literárias tem preenchido as telas desde o nascedouro do cinema. Não obstante, segundo Stam (2006), a crítica corrente a essas adaptações tem um cunho moralista, qual seja, a classificação da obra cinematográfica como uma traição, uma vulgarização, uma infidelidade, uma deformação, uma violação, enfim, um desserviço à obra literária original.

É cabível, nesse contexto, superar esse tipo de leitura moralista da adaptação cinematográfica e compreender que, conforme Xavier (2003, p. 62),

A fidelidade ao original deixa de ser critério maior de juízo crítico, valendo mais a apreciação do filme como nova experiência que deve ter sua forma, e os sentidos nela implicados, julgados em seu próprio direito. Afinal, filme e livro estão distanciados no tempo; escritor e cineasta não têm exatamente a mesma sensibilidade e perspectiva, sendo, portanto, de se esperar que a adaptação dialogue não só com o texto origem, mas com o seu próprio contexto, inclusive atualizando a pauta do livro [...].

¹² *Comprendí que la guerra comenzaba de nuevo, pero ahora bajo una forma mucho más solapada; menos terrible que la que Fidel sostenía con los intelectuales en Cuba, aunque no por ello menos siniestra. [...] Nada de aquello me tomó de sorpresa; yo sabía ya que el sistema capitalista era también un sistema sórdido y mercantilizado. Ya en una de mis primeras declaraciones al salir de Cuba había dicho: <<La diferencia entre el sistema comunista y el capitalista es que, aunque los dos nos dan una patada en el culo, en el comunista te la dan y tienes que aplaudir, y en el capitalista te la dan y uno puede gritar; yo vine aquí a gritar>>.*

Se é necessária a análise de contexto, torna-se fundante, por conseguinte, apreender os elementos entre as duas obras que são permeáveis. Stam (2006) infere ser necessário apreender cinco contextos.

O primeiro é o contexto temporal que analisa a proximidade de tempo entre as duas produções. Entre a publicação de *Antes que anochezca* e o lançamento de *Before night falls* decorrem apenas 8 anos (1992 e 2000). Nesse período, sucumbe o socialismo existente na União Soviética e seus satélites no Leste Europeu, deixando Cuba ainda mais “ilhada” na defesa do socialismo. Constitui-se, portanto, um contexto favorável às críticas ao regime de governo cubano e suas dinâmicas repressivas, principalmente sob a lógica cinematográfica hollywoodiana.

O segundo é o contexto de “problemas de censura”, interna e externa, consciente ou inconsciente. Nesse aspecto observa-se a distância entre a sensualidade explícita do texto de Arenas sendo plasmada em uma película quase insossa (ainda que com a exposição de genitálias) acerca das relações sexuais entre as personagens, um elemento próprio do moralismo da indústria hollywoodiana. Por outro lado, seguindo o contexto espacial e temporal da produção cinematográfica, as críticas à “ditadura” castrista são evidentes, aliadas à estética acelerada quando da fuga de Arenas para o “sonho americano”.

Terceiro, a questão afeta à ideologia e aos discursos sociais. As produções tendem a justificar ou contrapor-se às hierarquias e às desigualdades sociais. Para Stam (2006), os filmes atuais em Hollywood são refratários a ideologias explícitas, à esquerda ou direita. De certo modo, sempre tendem a suavizar a questão, retirando-lhes suas facetas abertamente polêmicas, reacionárias ou revolucionárias. Nesse contexto, a adaptação de Schnabel ratifica a ojeriza à censura e repressão do governo cubano expressa na obra literária, no entanto, torna mais agradável quando explicita a estada de Arenas nos Estados Unidos. O filme de Schnabel, portanto, se insere em uma tradição hollywoodiana de expor uma Cuba feliz (antes da revolução)¹³ e uma Cuba sinistra (sob o regime castrista)¹⁴.

Em sequência, as adaptações como a analisada nesta dissertação, costumam adequar-se esteticamente às tendências dominantes. No caso da película de Schnabel, não há muita ousadia ou experimentalismo na condução da narrativa, pois, apesar de

¹³ A infância e adolescência duras de Arenas são mostradas muito rapidamente.

¹⁴ Esta tradição será descrita e analisada com mais profundidade no capítulo 3 desta dissertação.

uma dinâmica narrativa temporal posta em *flashbacks*, que mesmo sem seguir fielmente a obra de Arenas, o livro traz recursos não aproveitados na adaptação, como exemplo, uma narrativa em *flashforwards*¹⁵ logo no início da autobiografia. Sendo então, o filme, uma obra nos limites das produções melodramáticas de Hollywood.

Por fim, o contexto transnacional das produções cinematográficas. Nesse caso, analisamos uma obra literária escrita em espanhol, as memórias de um intelectual cubano narrando suas desventuras em meio à repressão do Estado, em contraponto a um filme estadunidense, narrado e falado em inglês com um “híbrido bizarro” com castelhano, com atores de distintos países que ora falam em inglês, ora falam em espanhol. De igual modo, cabe destacar que em cenário globalizado de coproduções internacionais, existem interesses vários na distribuição e circulação da película.

Isto posto, a adaptação cinematográfica de um romance (no caso uma autobiografia) transpõe a literaridade para algo mais físico, é dizer, a narrativa e o discurso ganham um novo corpo através de seus personagens, imagens e sons:

O termo para adaptação enquanto “leitura” da fonte do romance, sugere que assim como qualquer texto pode gerar uma infinidade de leituras, qualquer romance pode gerar um número infinito de leituras para adaptação, que serão inevitavelmente parciais, pessoais, conjunturais, com interesses específicos (STAM, 2006, p. 27).

É a análise comparativa entre a representação da censura na escrita de Arenas e a transposição para esse lado físico – grandes telas – que é trazido como diferencial no presente estudo. Configura-se então, como problemática: quais as representações da censura na Cuba pós-revolucionária expressas na autobiografia *Antes que anochezca*, de Reinaldo Arenas e na sua adaptação cinematográfica, *Before night falls*, de Julian Schnabel?

1.2 Objetivo geral

Compreender as representações da censura na Cuba pós-revolucionária expressas na autobiografia *Antes que anochezca*, de Reinaldo Arenas e na sua adaptação cinematográfica, *Before night falls*, de Julian Schnabel.

¹⁵ Flashforwards – termo em inglês que significa interrupção de uma sequência cronológica, mais propriamente, um momento futuro que é apresentado antes do presente. Interrupção esta que encontramos logo no primeiro capítulo do livro *Antes que anochezca* (*Introducción. El fin*).

1.3 Objetivos específicos

- Desvelar a censura como categoria teórica para a contextualização histórica da Cuba castrista;
- Identificar as representações literárias (elementos narrativos, personagens, temas e discursos) da censura na Cuba castrista expressas na autobiografia *Antes que anochezca*, de Reinaldo Arenas;
- Analisar a forma como Julian Schnabel em *Before night falls*, por meio de redução, adição, deslocamento, transformação, simplificação e ampliação à obra de Arenas, representou cinematograficamente a censura na Cuba castrista.

1.4 Estado da arte: os olhares sobre Reinaldo Arenas, suas relações com a revolução Cubana e a Cuba castrista

A revolução cubana, além de um dos eventos mais significativos do século passado por estar no centro da tensão que o orientou, qual seja, a polarização capitalismo x socialismo, Estados Unidos x União Soviética, teve seus ideais de superação da opressão capitalista sobre a América Latina pairando sobre o imaginário dos povos latinos e assombrando as esferas políticas de governo ao longo dos últimos 60 anos. Estudos de caráter historiográfico gerais, assim como específicos, tem se dedicado a lidar com este fenômeno histórico frente aos limites de acesso aos documentos originais do governo cubano. Diante desse limite, algumas fontes relevantes (que vão dos estudos históricos aos políticos, passando pelas análises literárias) tem sido as autobiografias de partícipes desse momento histórico, dentre eles Reinaldo Arenas.

No Brasil, dentre algumas das produções acadêmicas mais relevantes sobre Arenas, está a dissertação de Mariana Peters Olivio (2009), que tem como título *Reinaldo Arenas: encarceramento no mundo, voz no exílio*. Neste trabalho, é traçada uma breve contextualização histórica e literária, além de uma análise narrativa sobre o livro *Antes que anochezca* e o filme *Before night falls*, tendo como foco principal o sentimento de encarceramento representado inicialmente pelo literato cubano.

Podemos associar esse sentimento de encarceramento, estudado por Olivio (2009), às censuras da ditadura, sofridas já na fase adulta do narrador. Censuras estas que serviam/servem como artifícios para manter o sistema revolucionário no poder, na tentativa de não se deixar corromper com os sistemas adversários e assim perder forças:

[...] representavam uma ameaça política para alguns cubanos e principalmente uma provável intervenção americana; dessa maneira, qualquer propaganda negativa poderia significar a perda do maior aliado do regime revolucionário: o povo cubano. Era, portanto, necessário manter uma sociedade unificada que partilhasse dos ideais da Revolução (OLIVIO, 2009, p. 37).

Considerado como o autor da catástrofe em estudos anteriores, a exemplo de Olivio (2009), é interessante observar que tal definição deve-se às tramas da censura, que ganham novas facetas no decorrer da vida do literato. O que antes manifestavam-se como repressões (censuras) sobre a sexualidade do escritor, por parte da família, da sociedade e posteriormente do sistema castrista, ganha nova roupagem quando já envelhecido e enfermo – frustrações com outros tipos de ditadura.

Estas censuras são bem marcadas pelo escritor por toda sua autobiografia. E, possivelmente, toda a experiência ajudou no desencadeamento dos demais boicotes, perseguições e catástrofes de sua vida. Em outras palavras, Arenas, representa muito bem o ressentimento vivido por seu povo, segundo Olívio (2009). Muitos cubanos trazem marcas da Ilha pré e pós-revolucionária.

O ressentimento, portanto, apresenta-se ao longo da história de Cuba como manifestação da impotência e desejo de libertação. A própria Revolução Cubana foi um movimento movido pelo ressentimento gerado pelos sucessivos confrontos de poder na ilha desde José Martí, agravado pelo imperialismo americano durante a Guerra Fria (OLIVIO, 2009, p. 40).

Entendemos a obra de Arenas como muito mais que um registro histórico e político. É o que vemos na tese de Márcio Antonio de Souza Maciel (2011), que tem como título *A homotextualidade em El color del verano, de Reinaldo Arenas, ou quando o desejo assume corpo no texto*. Neste estudo, Maciel apresenta termos como intertextualidade e Literatura Comparada relacionados com a questão homoerótica a partir das obras de Arenas.

Da mesma forma que Olívio (2009), porém com a diferença de ser parte apenas de um dos capítulos de sua tese, Maciel (2011) faz uma análise do livro autobiográfico *Antes que anochezca*, em que na página 24 apresenta a estrutura da obra em sessenta e nove capítulos ou *flashes* de memória, fora a “*introducción: el fin*” e a “*carta de despedida*” agregadas posteriormente. Além disso, Maciel traz outras informações significativas sobre a adaptação cinematográfica, como por exemplo, uma breve análise utilizando dos conceitos de Brito (2006), informações técnicas como apresentação dos

atores consagrados que participaram do elenco fílmico, fora o destaque para as referências intertextuais de outras obras de Arenas na película: “Apesar do título homônimo em inglês, o cineasta Julian Schnabel se vale, igualmente, para além da autobiografia, de outros textos de Reinaldo Arenas, seja de modo explícito ou apenas como imagens implícitas [...]” (MACIEL, 2011, p. 43).

Sobre os acréscimos trazidos pela tese de Maciel, temos como destaque os aspectos sexuais nas obras de Arenas. Porém, como nos outros estudos, esta tese não descarta o valor histórico dos escritos *arenianos*, já que Maciel considera tal produção como “um manual de teoria areniana ou, ainda, como um tratado sobre a recente e revisitada história cubana dos últimos cinquenta anos, antes e depois da revolução socialista [...]” (2011, p. 23).

Durante a narrativa de Arenas, este relata que já foi a favor da revolução socialista, igualmente como “grande parte dos intelectuais se sentiu representada pelo sonho de Fidel Castro e Ernesto Guevarra e a ele foi fiel, pelo menos no primeiro decênio” (MACIEL, 2011, p. 114).

Porém, o apoio inicial dos intelectuais à implantação do governo revolucionário sofre mudança após o *I Congreso Nacional de Escritores y Artistas*, em agosto de 1961. Já que no encerramento deste congresso,

Fidel Castro pronuncia seu célebre discurso “Palabras a los Intelectuales”. Oficialmente, o evento deveria tratar da nova política de reestruturação dos órgãos culturais do país promovida pelo governo, todavia, o tom das palavras do comandante denunciava o cerceamento e a censura (MACIEL, 2011, p. 117).

Sobre os intelectuais que seguiram apoiando o sistema castrista e os que começaram a rechaçá-lo, Arenas em sua autobiografia, no capítulo “La revista *Mariel*” (p. 319-323), demonstra aversão ao colombiano García Márquez e admiração ao argentino Luis Borges, como observa Maciel (2011, p. 116):

Sobre o autor de *Cien años de soledad* (1967), o escritor holguineiro, a pesar de reconhecer-lhe o mérito, não poupa as críticas destinadas à sua postura política favorável a revolução castrista [...] Ao contrário do que pensa o autor a respeito de García Márquez, são as palavras de Reinaldo Arenas dedicadas para o escritor argentino Jorge Luis Borges (1899-1986). Arenas tanto o admira pela postura política e crítica com relação à revolução cubana que lhe custou o Prêmio Nobel, conforme lembra o autor cubano, como também pela sua literatura a quem sempre rendeu homenagens.

No segundo capítulo de sua tese (2011), Maciel destaca escritores considerados contrarrevolucionários, como por exemplo, Heberto Padilla, Lezama Lima e Virgilio Piñera, os quais conviveram e compartilharam realidades e ideais semelhantes às de Arenas. Intelectuais estes “que não comungavam do ideal revolucionário eram perseguidos em uma mão dupla: ora pelo diversionismo político ora pelo diversionismo homoerótico” (Maciel, 2011, p. 125).

A maioria dos trabalhos sobre Arenas percorrem esta história cubana revisitada, como também podemos verificar na dissertação de Tércio Vancim de Azevedo (2014), de título *Reinaldo Arenas e Heberto Padilla: memórias dissidentes à Revolução Cubana no ocaso do Socialismo Soviético* e na tese de Daniel Correa Felix de Campos (2006), *Máquinas literárias, máquinas carcerárias: os escritos de Graciliano Ramos, Reinaldo Arenas e Jean Genet*.

Estes dois últimos estudos mencionados apresentam análises dos relatos (memórias) de Reinaldo Arenas com outras personalidades que sofreram com a dissidência. Em outras palavras, Azevedo (2014) e Campos (2006) trazem informações históricas e literárias acerca da trajetória, obra de Arenas e seus vínculos/oposições ao regime de Fidel Castro pós-revolução.

Azevedo (2014) faz uma leitura analítica (dissecação) e comparativa entre relatos autobiográficos dos exilados cubanos em 1980, Reinaldo Arenas e Heberto Padilla. Escritos estes que são caracterizados como denúncias contra a repressão revolucionária e como defesa da redemocratização na Ilha.

Caracterizar Reinaldo Arenas como um rebelde e Heberto Padilla como um revoltado sugere proximidades entre o tipo de engajamento defendido por ambos na luta contra o Castrismo. Rebeldia e Revolta são termos correlatos que remetem à ação dos movimentos contrários aos poderes instituídos. [...] Antes de se filiarem como comunistas, socialdemocratas ou liberais, Arenas e Padilla preocuparam-se em se filiar em prol da democracia contra a ditadura (AZEVEDO, 2014, p. 187).

Com foco em Arenas, Azevedo corrobora com a dissertação de Olivio (2009) sobre tratar o escritor cubano como o autor da catástrofe¹⁶. Pois, esse autor destaca o

¹⁶ Também podemos reforçar essa definição com a tese de Campos (2006), quando na página 61 o mesmo destaca o fragmento de *Antes que anochezca* (2008, p. 222): “En El mundo Alucinante, yo hablaba de un fraile que había pasado por varias prisiones sórdidas (incluyendo El Morro). Yo, al entrar allí, decidí que en lo adelante tendría más cuidado con lo que escribiera, porque parecía estar condenado a vivir en mi propio cuerpo lo que escribía.”

quanto o desejo interminável de Arenas pela fuga/liberdade percorre toda a narrativa (2008), desde sua infância num ambiente campestre e livre, porém pobre até seu exílio num país capitalista. Como também podemos verificar em: “o desejo de fuga, contraface complementar do desejo de liberdade, orienta esta memória de homem errante sempre em busca de um espaço não encontrado, mas ansiado, onde a realidade não se mostre hostil” (AZEVEDO, 2014, p. 23).

Azevedo (2014, p. 29) infere que para Arenas, “a única postura de engajamento político que cabe ao intelectual diante da realidade caótica latino-americana é a dissidência”. Como desdobramento de sua análise, considerando uma função artística, também de propagação histórica e política, Azevedo reconhece a contribuição que a adaptação fílmica de Schnabel (2000) proporcionou às denúncias de Arenas.

A virulência de suas denúncias atestando a brutalidade do Estado ante os homossexuais ganharia projeção e destaque internacionais principalmente após o lançamento do longa metragem *Before Night Falls* (traduzido no Brasil como “*Antes do Anoitecer*”) em 2000, inspirado exatamente na autobiografia de Arenas (AZEVEDO, 2014, p. 58).

Já Campos (2006) aborda algumas narrativas acerca do confinamento, tem como foco a análise sobre a descrição do cotidiano e da realidade na prisão nas narrativas de Graciliano Ramos, Reinaldo Arenas e Jean Genet. Em especial, como estas narrativas revelam uma rede de desejos, resistência e subversão pois, escritos como *Antes que anochezca* “são percebidos, entendidos como corpos e índices de resistência e de guerra” (CAMPOS, 2006, p. 19).

Sobre Arenas, Campos (2006) ressalta a importante ajuda que os amigos do cubano tiveram na propagação de seus escritos de denúncias contra as torturas e tudo mais vivenciado no cárcere e na Ilha, sendo primeiramente traduzidos e publicados em Paris:

[...] entretanto creio que o exemplo de Arenas seja assaz emblemático e marcante, na medida em que a máquina de guerra e de resistência, por meio da engrenagem literária, no caso não só ultrapassou as fronteiras da prisão, como as do próprio país e alcançou terras muito além da ilha de origem, do “paraíso caribenho”, indo “pousar” em terras do “velho mundo” a disseminar outras impressões e outros pensamentos (CAMPOS, 2006, p. 29).

Porém, como já mencionado nos trabalhos aqui antepostos, toda a aflição vivida e descrita por Arenas em sua constante busca pela liberdade vão além do ambiente

prisional e de repressão castrista. Mesmo fora de Cuba, Arenas estava condenado a uma vida inteira de martírio pois,

para Arenas a aflição de estar fora da prisão torna-se mais e mais grave; sabe que depois de passar pela detenção, torna-se insuportável e inviável estar em Cuba devido ao regime de Castro. Só lhe cabe uma única saída: o exílio. Com muito custo ele consegue fugir e o exílio significava o que significa para muitos cubanos até hoje: o apertamento aos Estados Unidos. Então ele primeiro chega a Miami, e um pouco mais tarde vai morar em Nova York. Mas a vida em país tão diferente culturalmente, longe de Cuba, torna-se um martírio, afinal ele está condenado a nunca mais poder voltar à sua terra natal (CAMPOS, 2006, p. 51).

Muito já foi estudado sobre a vida e produções do escritor cubano em voga. Porém, com a atual proposta de análise das obras literária e fílmica, é desejado expor detalhes não observados ou mencionados nas dissertações e teses anteriores, como por exemplo, as representações da censura em ambos gêneros, com ênfase na análise imagética.

Esta dissertação está sustentada em mais quatro capítulos. No **segundo capítulo** buscamos situar conceitualmente a censura como objeto e sua contextualização histórica no âmbito de Cuba pós-1959 passando à definição de representação como categoria analítica e à descrição do modelo metodológico de análise literária de *Antes que anochezca* e de análise da adaptação do filme *Before night falls*.

O **terceiro capítulo**, com o título *Antes que Anochezca* e as representações da censura na Cuba castrista, traz uma análise sobre as representações literárias (elementos narrativos, personagens, temas e discursos) da censura na Cuba governada por Fidel Castro expressas na autobiografia de Reinaldo Arenas.

Na sequência, o **quarto capítulo**, intitulado *Before night falls: Hollywood e as representações da censura na Cuba castrista*, está associado à análise realizada no primeiro e visa destacar a forma como o cineasta Julian Schnabel, por meio de redução, adição, deslocamento, transformação, simplificação e ampliação à obra de Arenas, representou cinematograficamente a censura na Cuba castrista.

E por último, a **conclusão**, intitulada como *Mais Palavras aos Intelectuais*, busca mediar as análises literária e cinematográfica acerca da censura em Cuba contrapondo-a o discurso clássico de Fidel Castro, realizado em 1961¹⁷.

¹⁷ CASTRO RUZ, F. **Discurso pronunciado por El Comandante Fidel Castro Ruz, Primer Ministro del Gobierno Revolucionario y Secretario del PURSC, como conclusion de las reuniones con los**

2 BASES TEÓRICO-METODOLÓGICAS: CENSURA COMO OBJETO E SUAS REPRESENTAÇÕES NO CONTEXTO HISTÓRICO DA CUBA CASTRISTA

[...] *Foi, foi, foi, foi, foi mal aê, véi*
Se eu falei um monte de coisa que você não gosta
Com o microfone eu tenho a faca e o queijo [...]
Vai ter que me explicar tintim por tintim
Por que a lei só se aplica a mim [...]
Liberdade de expressão
Deixa eu falar, filha da puta! Expressão
(A livre expressão é o que constrói uma nação
Independentemente da moeda e sua cotação) [...]
Preste atenção no que eu vou dizer
Consciência e rebeldia é o que eu preciso ter
Pois, minha mente pede um hardcore ou reggae
A mensagem vem das ruas, não dá pra esconder
Eu tenho um segredo, já não tenho medo
Viver não vale nada se eu não me expressar [...]
Presencio cenas impossíveis de traduzir para o cinema
Não perco atuações e atos
Nem quando abaixo para amarrar os cadarços
Espaço, espaço, preciso de espaço
Pra mostrar pra esses covardes
Seu crepúsculo de aço [...]
 Raimundos

Antes de nos aprofundarmos nas análises das obras literária e fílmica, faz-se necessário definir a censura – objeto desta dissertação – as relações entre censura moral, censura política e censura nas artes fluindo pelos contextos históricos desta investigação: a Cuba pré-revolucionária (década de 1950), a revolução “socialista” e a configuração do regime castrista.

Como o percurso orientador dessa investigação se situa nos encontros entre a Literatura e o Cinema pela mediação da História, o objeto de investigação, qual seja, as representações da censura na Cuba castrista segundo o relato autobiográfico de Reinaldo Arenas e sua adaptação cinematográfica, insere-se nesse entrecruzamento complexo. Passemos então à demarcação do conceito de censura, seus desdobramentos

em Cuba para, então, definir os passos metodológicos de análise das produções literária e fílmica.

2.1 Censura: texto e contexto em Cuba

Posta em infindáveis debates, seja no cotidiano e suas demarcações moralistas, seja no enfrentamento às determinações dos Estados nacionais, democráticos ou ditatoriais, a censura aparece sempre como um termo de uso popular e, aparentemente, compreendido e dominado em suas amplas variações. No entanto, se buscamos o significado cultural da censura, como fez Robert Darnton, desde o papel dos censores sobre o livro no antigo regime da França, século XVIII até as qualidades literárias da Alemanha oriental de 1989, vemos que a censura nem sempre foi, nem é exclusivamente sinônimo de boicote, repressão ou castração. Esta normalmente se apresenta como apoiadora da comunicação e do sistema vigente.

Em resumo, a censura sob cada regime pertencia a um sistema cultural com seus próprios valores, pressupostos e princípios organizacionais - no primeiro caso o privilégio, no outro o planejamento. Envolviam diferentes concepções da própria literatura. Mas as diferenças não tornam a comparação impossível, e as comparações ajudam a abrir caminho para uma visão mais fresca da censura como fenômeno histórico. A censura não é sempre, e nem é em todos os lugares, um esforço constante para suprimir a liberdade de expressão. Para melhor ou para pior (em geral para pior), está ligada a sistemas de cultura e de comunicação. Sua história é um registro de conflito e acomodação num terreno sempre em mutação. Tem seus momentos de tragédia e de heroísmo, é claro, mas geralmente acontece em áreas nebulosas e obscuras, onde a ortodoxia se esbate em heresia e rascunhos fixam-se como textos impressos. Parte da história da censura leva à Bastilha ou ao Goulag, mas a maior parte pertence à zona crítica do controle cultural, onde o censor se torna um colaborador do autor e o autor um cúmplice do censor (DARNTON, 2018).

Como visto, Darnton (2018) em seu estudo apresenta as origens nas sociedades dos termos censor e censura como ferramentas que qualificam as obras, porém, que após algum período mostra sua faceta de crítica e controle social. Nesta tensão permanente, a censura está estritamente ligada aos interesses morais e políticos de um povo e/ou de seu líder.

Já em estudo histórico específico, Darnton (2016) aponta para duas vias interpretativas gerais: em primeiro plano, a contenda entre a liberdade de expressão e as tentativas oficiais de restringi-la, por conseguinte, o relato de coerções restritivas à

manifestação intelectual e artística por vias de violência física e/ou simbólica. Na primeira vertente prepondera um teor maniqueísta de qualificação dos “filhos da luz” buscando a liberdade democrática contra os “senhores das trevas”, adeptos do obscurantismo. Na segunda via, o centro está no discurso de resistência contra a opressão por parte daqueles que a sofreram “na carne e no espírito”. Para além das duas vertentes, o autor aponta para que compreendamos a censura como mais um ingrediente da realidade social que a tudo permeia, operando na psique individual e na mentalidade coletiva de todos os povos.

Analisando as ações estatais de censura em três períodos e locais históricos diferentes, a saber, os privilégios na França dos Bourbon do século XVIII, a vigilância na Índia Britânica do início do século XX, e o planejamento e controle na Alemanha Oriental da Guerra Fria, Darnton (2016) verificou como o poder assumiu diversas formas, permeando a vida literária, tornando-a ora um pária da sociedade, ora um mecanismo social de insurgência, quase um subsistema na ordem social. Nesse contexto, a censura permearia as ações estatais, mas também a sociedade civil como um todo em seus mecanismos implícitos e explícitos de exclusão social.

No limite, analisamos a censura a partir das ações de Estado, como uma política de governo. Não obstante, analisando a ação dos censores, principalmente nos regimes socialistas orientados pela União Soviética, verificou-se que eles extrapolavam suas funções de censura. Estes elementos de contenção à liberdade de expressão foram assimilados como práticas sociais garantidoras da vitória revolucionária. Para Darnton (2016), tal movimento fez com que os próprios escritores soviéticos, censurados e presos, reescrevessem suas experiências, inclusive nos Gulags (campos de trabalhos forçados na Sibéria), segundo a orientação dos censores por acreditarem na capacidade do Partido de lhes orientar no caminho certo do socialismo. Nesse contexto, “a liberdade era um princípio que se tornou irrelevante por força da experiência de sua violação” (DARNTON, 2016, p. 290).

Imbricavam-se aqui as dimensões da vida política (pública e coletiva) com a vida moral (individual). Nesse aspecto, Nodari (2012, p. 112) reflete acerca da inseparabilidade entre censura moral e censura política:

Não há censura que não seja censeamento, e não há censeamento que não seja censura. No centro dos pólos, não está a Razão, mas a *doxa*, o senso comum, o consenso – ou, poderíamos dizer, a moral, os costumes arraigados. No entanto, estes não existem em estado bruto, mas são construídos e estabelecidos pela medida que os toma como

base. O senso comum não existe *per se*, mas é uma construção que exige um processo de internalização do que não o integrará. A censura e o censo não são conservadores ou mensuradores do *status quo*, eles criam o *status quo*, convertendo uma situação (contingente) em estado (necessário).

Muitas vezes esse senso comum, dependente da moral de uma determinada sociedade, precisa de uma figura maior, geralmente um político, para ditar o que é correto e o que é errado. Isto é o que podemos definir como obediência inconsciente, como servidão imaginária ou mesmo como censura.

Um poder excepcional *com-formador*, que *conforma* um costume, ou seja, que forma um costume *comum*, ligando o costume ao corpo político por meio da obediência: a censura criaria uma servidão não só voluntária, mas também “imaginária”, a servidão a uma forma, a uma roupa, a uma *imagem* (NODARI, 2012, p. 21).

Transferir o conceito geral de censura e sua demarcação no cotidiano poderia produzir uma análise aligeirada de que a ação censora consegue, na prática, limitar a arte, impedir a propagação livre e tensionadora das expressões artísticas. Nessa linha de raciocínio, Jonathan Dettman (2006) cita “*el quinquenio gris*”, de 1971 a 1976, como os piores cinco anos para a literatura nacional de Cuba. Segundo Dettman, este período teve baixa produção devido à imposição ideológica do regime¹⁸.

Não obstante, é nas brechas da censura, nas entranhas das impossibilidades de manifestação que se erguem o espírito e a ação dos artistas. Concordamos com o pensamento de Alexandre Nodari (2012, p. 25) de que não se pode negar a força das produções dissidentes, já que, “a censura à arte é sempre um tributo ao poder desta. [...] A ausência de censura pode significar que a arte não apresenta perigo, que ela não terá efeitos fora do círculo em que se insere”.

Tal pensamento sobre a baixa produtividade intelectual em países que sofrem com censuras até pode ser visto quantitativamente, mas não qualitativamente, já que tantas obras foram escritas em ambientes sombrios de ditaduras, contestando-as e expondo seus horrores publicamente. Como alguns dos exemplos cubanos têm-se a própria autobiografia aqui estudada, o romance *Paradiso* de Lezama Lima, o conto *El*

¹⁸ Los años 1971-1976 se denominan “*el quinquenio gris*” porque fueron cinco años de producción literaria mediocre, que siguió al pie de la letra el compromiso ideológico comunista que se imponía por encima de la cultura. Los escritores no tenían mucha libertad de expresión y no podían preocuparse por cuestiones puramente estéticas, porque era peligroso escribir en una vena apolítica. La literatura tenía que reflejar y servir a la política. Los escritores que no se ofrecían a los fines ideológicos del gobierno corrían el riesgo de encarcelamiento o de ostracismo, como ocurrió en el famoso caso del poeta Heberto Padilla. (DETTMAN, 2006, p. 7)

lobo, el bosque y el hombre nuevo, de Senel Paz, e o livro *Fuera del juego*, de Heberto Padilla.

Antes de adentrarmos a estas obras e a culminância na obra de Arenas, entendemos necessário demarcar o cenário cultural da Cuba pós-revolucionária. Villaça (2006) revela que após a vitória do grupo rebelde liderado por Fidel Castro houve, a reboque do entusiasmo revolucionário, uma explosão de instituições culturais que objetivavam construir uma autêntica cultura cubana, distante dos vínculos anteriores aos Estados Unidos. A fundação do ICAIC (1959), do *Ballet Nacional de Cuba* (1959), da *Casa de Las Américas* (1959), do *Instituto Cubano de Derechos Musicales* (1960), da *Unión de Escritores y Artistas de Cuba* - UNEAC (1961), da *Escuela Nacional de Arte* (1962), da *Editora Nacional* (1962) e do *Instituto Cubano de Radiodifusión* (1962) foi o impulso popular, sobretudo oficial à guinada cultural da revolução cubana.

Essas ações estavam vinculadas, dada a aproximação constituída com a União Soviética, a uma política cultural com duas metas: a democratização da cultura burguesa, ou levar arte e educação às massas, e a criação de veículos de propaganda ideológica do novo regime. Segundo Villaça (2006), Cuba assentou-se no primado de uma política cultural de caráter leninista: disseminação de valores culturais e morais do projeto ideológico anti-imperialista, exclusão de “inimigos”, anti-humanistas e contrários à moral pública.

Não obstante essa direção leninista, Villaça (2006, p. 4) entende que é nessas tensões onde se geram as potencialidades transformadoras:

O meio cultural é composto por diversos circuitos, nos quais coexistem agentes e instituições que interferem na elaboração, na recepção e no cumprimento dessa política. Tais circuitos estão sempre sujeitos a processos conflituosos de reconhecimento e ressignificação, possuem uma dinâmica semelhante a de “engrenagens” que se auto-acionam e se auto-regulam. Assim, em nossa análise, reconhecemos a existência, além da política cultural governamental, de políticas culturais elaboradas no interior de instituições culturais (em nosso caso, o ICAIC) pelos agentes que nelas operam e produzem, dessa forma, circuitos próprios de ação: micro-circuitos culturais.

Seria no âmbito desses micro-circuitos culturais que explodiria o elemento demarcador da linha a ser adotada na Cuba castrista. Silvia Miskulin (2002) reconstituiu os passos literários de intelectuais e instituições cubanas que advogavam a defesa de uma nova ordem cultural para o país. As editoras *Imprenta Nacional*, *Ediciones R* e *El Puente*, além de literatos como Alejo Carpentier, Guillermo Cabrera Infante, Virgilio

Piñera, Ana María Simo, Manuel Ballagas, Miguel Barnet, Nancy Morejón teriam papel importante nesse período, mas nada comparado à tensão provocada pelo suplemento *Lunes de La Revolución*, publicado desde 1959 no jornal *Revolución*.

Lunes de La Revolución era um suplemento plural que manifestara oposição à direção cultural soviética, buscando horizontes mais amplos de elaboração da cultura¹⁹. Em suas páginas dialogavam surrealismo, literatura do absurdo, arte moderna e abstrata, além da influência dos *beatniks*²⁰ estadunidenses. No entanto, diante do recrudescimento de certa percepção de arte revolucionária fechada às manifestações “burguesas”, o cenário começa a se tornar mais refratário a essa pluralidade de ideias, defendendo uma arte voltada à defesa ideológica do regime cada vez mais alinhado às diretrizes de Moscou.

Para Miskulin (2002), o marco referencial da guinada autoritária cubana foi a proibição ao documentário “*P.M. - Post-Meridien*”, de Sabá Cabrera Infante e Orlando Jimenez-Leal, conforme já analisamos na Introdução desta dissertação. Como o ICAIC proibira a exibição do filme por ser contrarrevolucionário, assim como entendia que *Lunes de La Revolución* era um suplemento burguês, decadente e cosmopolita, instituiu-se um debate severo que culminou na defesa, por parte dos editores do suplemento, da autonomia das artes no processo revolucionário. Esse debate aconteceu nas noites de 16, 23 e 30 de junho de 1961, na Biblioteca Nacional José Martí, com a participação de intelectuais, artistas e dirigentes do governo, dentre eles, o próprio Fidel Castro. Nessas reuniões, Fidel Castro pronunciou seu célebre discurso “*Palabras a los Intelectuales*”.

No seu texto, os intelectuais são divididos entre aqueles com o ímpeto revolucionário e aqueles que defendiam uma liberdade de criação nociva ao avanço dos benefícios da revolução. O teor do discurso esteve pautado assim:

[...] pedimos ao artista que desenvolva ao máximo seu esforço criador; queremos dar ao artista e ao intelectual as condições ideais para sua criação porque se estamos criando para o futuro, como não vamos querer o melhor para os atuais artistas e intelectuais? Estamos pedindo o máximo desenvolvimento em favor da cultura e mais precisamente em função da Revolução, porque a Revolução significa, precisamente, mais cultura e mais arte. [...] A Revolução tem que compreender essa realidade e, portanto, deve atuar de maneira que todo esse setor de artistas e de intelectuais que não é genuinamente revolucionário

¹⁹ Mariana Villaça (2006) referenda esse cenário haja vista que, analisando o movimento cinematográfico cubano, percebe uma significativa resistência à adoção do realismo soviético como matriz cultural a ser implementada em Cuba.

²⁰ Movimento sociocultural entre os anos 50 e 60, que subscreveram um estilo de vida antimaterialista, na sequência da Segunda Guerra Mundial.

encontre dentro da Revolução um campo no qual trabalhar e criar, e que seu espírito criador, ainda quando não sejam escritores ou artistas revolucionários, tenha oportunidade e liberdade para expressar-se, dentro da Revolução. Isto significa que dentro da Revolução, tudo; contra a Revolução nada [...] (CASTRO RUZ, 1961)²¹.

Segundo Miskulin (2002), o fechamento de *Lunes de La Revolución* em novembro deste mesmo ano foi um pressuposto básico das perseguições que se tornariam norma na sequência do fortalecimento do governo castrista. Junto à proibição de “*P.M. - Post-Meridien*” e das “Palabras a los Intelectuales” de Fidel Castro, o cenário consolidou direcionamentos ideológicos das artes, cerceamento da liberdade sexual e dos direitos civis às manifestações juvenis de todas as ordens que não as concebidas, do ponto de vista moralista, como revolucionárias²².

Em um cenário cada vez mais ditatorial certas instituições culturais ganham contornos de privilégio com abertura às manifestações de variadas ordens, sejam culturais, sociais ou sexuais. Segundo Villaça (2006), o ICAIC torna-se o maior exemplo deste tipo de espaço, vinculado ao governo, principalmente pela ação de seu diretor Alfredo Guevara, mas com relativa autonomia artística com diretores como Tomás Gutiérrez Aléa. Sobreviveram no ICAIC intelectuais de diversos matizes: os sintonizados com o governo; os que protestavam contra a direção governamental; e os que desenvolveram artifício estéticos de negociação com suas produções artísticas. Tal autonomia, contudo, será definitivamente sepultada em 1975 com a junção do ICAIC ao

²¹ [...] le pedimos al artista que desarrolle hasta el máximo su esfuerzo creador. Queremos crear al artista y al intelectual esas condiciones. Porque si estamos queriendo crearlas para el futuro, ¿cómo no vamos a quererlas para los actuales artistas e intelectuales? Les estamos pidiendo que las desarrollen en favor de la cultura precisamente y en favor del arte, en función de la Revolución, porque la Revolución significa precisamente más cultura y más arte. [...] La Revolución tiene que comprender esa realidad, y por lo tanto debe actuar de manera que todo ese sector de los artistas y de los intelectuales que no sean genuinamente revolucionarios, encuentren que dentro de la Revolución tienen un campo para trabajar y para crear; y que su espíritu creador, aun cuando no sean escritores o artistas revolucionarios, tiene oportunidad y tiene libertad para expresarse. Es decir, dentro de la Revolución. Esto significa que dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución, nada. [...]

²² Miskulin (2002) aponta que as perseguições aos artistas e intelectuais de orientação homossexual inicia-se neste mesmo ano em reação à exibição de “*P.M. - Post-Meridien*”. Na noite de 11 de outubro de 1961 a polícia de Havana cumpre prisões em massa de prostitutas e homossexuais no episódio conhecido como “La noche de las tres Ps” (pederastas, prostitutas e proxenetas): “O governo revolucionário passou a controlar a conduta sexual dos cubanos, visando principalmente os homossexuais e, entre eles, os intelectuais. Uma política de perseguição individualizada transformou-se, em 1965, numa política massiva de perseguição, com buscas e internações de homossexuais (reais ou presumidos) nas *Unidades Militares de Ayuda a la Producción* (Umap), em Camaguey, que funcionavam como campos de concentração para os ‘desviados’ ideológicos ou sexuais, incluindo todos os dissidentes, os *hippies*, os religiosos e os intelectuais” (MISKULIN, 2002, p. 84).

criado Ministério da Cultura, por ocasião do I Congresso do partido Comunista de Cuba.

Essa tensão exposta vai atingir, de modo contundente e violento, Reinaldo Arenas e os literatos cubanos que o inspiravam ou os quais ele gravitava em seus entornos. Literatos, a exemplo de Lezama Lima, Virgílio Piñera e Heberto Padilla, envolvidos na euforia revolucionária, também ficaram fascinados com o discurso inovador que ecoava na sociedade. Porém, os mesmos se deram conta que para o sistema socialista sobreviver às ameaças de boicote estrangeiro – a exemplo dos Estados Unidos e o capitalismo –, o governo ditatorial iria agir com castrações, censura e perseguições, aos que não contribuíssem com o discurso hegemônico.

[...] o escritor Reinaldo Arenas aponta que, em 1968, ano do lançamento do livro, já havia um desencanto com os caminhos da revolução, sobretudo de uma parcela da juventude havaneira. Padilla já não era tão jovem, tinha 35 anos quando escreveu *Fuera del juego* em 1967, mas seu livro o era e, quando Reinaldo Arenas afirma que Padilla foi o herói de sua geração, ele se refere especificamente aos jovens com quem convivia, que apreciavam arte e literatura e que evidentemente não eram maioria [...] (MARQUES, 2009, p. 115)

Assim, autores como Arenas e seu ídolo, Heberto Padilla, acabaram igualmente exilados em 1980. E mesmo que tenham sofrido retaliações severas ainda em Cuba, estes perpetuaram seus testemunhos pelo mundo como forma de propaganda contrária à política nacional cubana.

A Revolução em Cuba é um dos eventos mais marcantes do século XX. Para Emir Sader (2000), as características comuns deste evento — nacionalismo, ação camponesa, luta armada e gestas heroicas — tornaram-no o espaço mais significativo do horizonte socialista no Ocidente. As ações juvenis em uma ampla campanha de alfabetização que erradicou o analfabetismo da ilha em poucos anos, certa política de integração cultural com a América Latina tornou Cuba o polo mais importante de produção cultural latino-americana. No entanto, tais avanços não eclipsam os horrores perpetrados pelo regime. Os termos mais designados pelos estudos — que se encontram no estado da arte desta dissertação — deste período são repressão, censura, perseguição e ressentimento. Arenas, com sua obra “contrarrevolucionária” denuncia as mais cruéis facetas da ditadura castrista.

A exemplo das repressões do sistema, tem-se: “A humilhação pública foi um dos métodos mais utilizados por Castro: a degradação das pessoas diante de um público [...]

E depois [...] a purificação de suas debilidades num campo de cana ou qualquer outro trabalho agrícola” (ARENAS, 2008, p. 165 – Tradução nossa)²³.

Em toda sua obra, Reinaldo não alivia sua revolta contra o líder da revolução cubana. Apesar de ter sido simpatizante à revolução nos anos iniciais, logo após ser apadrinhado por Lezama Lima e Virgilio Piñera, reconheceu que possuía características divergentes ao discurso oficial de Cuba – o de Fidel Castro.

Mesmo depois de sofrer retaliações sob o punho firme do ditador em Cuba durante os anos 1970, na década subsequente, quando exilado nos Estados Unidos, Arenas logo percebeu que os males da censura, repressão, impotência não são herdeiros apenas do sistema socialista. Esse processo será analisado no capítulo seguinte deste trabalho dissertativo.

2.2 Censura em Cuba: totalitarismo, ditadura e a personificação do líder

Cabe externar a partir deste ponto a compreensão de como se materializaria a censura em Cuba a partir da definição conceitual e prática dos rumos que o governo tomou após a vitória da revolução em 1959. Cuba tornou-se um país totalitário? Convergiu a uma ditadura personificada em um líder autoritário que construiu uma imagem mítica em torno de si mesmo?

Tomando o clássico de Hannah Arendt – *Origens do totalitarismo* – publicado após os horrores do nazismo e a desconfiança aos rumos do socialismo soviético, é possível apreender conceitualmente o termo totalitarismo e suas possibilidades de vínculo ao regime castrista. Para Arendt (2016), o totalitarismo é uma marca política do século XX, pois não se limita ao campo político de governo por opressão, como faziam os antigos tiranos e déspotas. É uma forma de ação política que, das ações oficiais, invade o tecido das relações privadas do homem, indo ao seu âmago, estranhando-o do mundo e de si mesmo. O totalitarismo transforma o homem e suas relações pela lógica coercitiva da ideologia, pela ação unilateral da propaganda, pela ação de terror da polícia secreta e pela centralidade do partido único e um líder como protetor da ideologia, aquele que a interpreta e/ou corrige.

²³ *La humillación pública ha sido uno de los métodos más utilizados por Castro: la degradación de las personas ante un público [...] Y después [...] la purificación de sus debilidades en un campo de caña o cualquier otro trabajo agrícola.*

O sistema político cubano pós-revolucionário se aproximou da União Soviética como busca de apoio após as sanções econômicas impostas pelos Estados Unidos, mas *a priori* não haviam raízes socialistas na formação de Fidel Castro, o que poderia sinalizar um rumo diferente do totalitarismo soviético. No entanto, conforme aponta Villaza (2006), Cuba direcionou-se a uma peculiar interpenetração entre Estado, governo e partido que gerou um Estado autoritário ocupado basicamente por membros do Partido Comunista de Cuba. Tal roteiro é similar ao apontado por Arendt (2016) quando afirma que as experiências históricas, até então, haviam demonstrado que a chegada ao poder de partidos e políticos revolucionários freava o caráter utópico e o ímpeto revolucionário convergindo à comodidade das benesses do poder constituído.

Esse alinhamento e os sinais apontados anteriormente — centralidade do poder, perseguições políticas, culturais e morais a ponto de privação da humanidade dos sujeitos em sua vida privada — poderia induzir à compreensão de que Cuba se tornara, então, um país totalitário. Não obstante, concordamos com a conclusão de Mario Stoppino (1998b, p. 1259) de que,

podemos fixar sinteticamente as seguintes proposições sobre a validade e a utilidade do conceito de Totalitarismo: ele designa um certo modo extremo de fazer política, antecipando-se a uma certa organização institucional ou a um certo regime; este modo extremo de fazer política, que penetra e mobiliza uma sociedade inteira ao mesmo tempo que lhe destrói a autonomia, encarnou apenas em dois regimes políticos temporalmente circunscritos; por ambas as razões, o conceito de Totalitarismo tem um valor muito limitado na análise comparada dos sistemas políticos; entretanto, ele é um conceito importante que não podemos nem devemos minimizar, porque denota uma experiência política real, nova e de grande relevo que deixou uma marca indelével na história e na consciência dos homens do século XX.

Se não podemos entender a Cuba castrista como um regime totalitário, suas ações listadas anteriormente só podem apontar para uma ditadura. Para Mario Stoppino (1998a), as ditaduras se caracterizam como a ruptura de uma tradição posto que, alia a intensa mobilização política de setores populares à medida em que subjuga violentamente outra parte do estrato social. As ditaduras, por conseguinte, apresenta algumas características essenciais: concentração e o caráter ilimitado do poder em um partido ou uma personalidade; apresenta condições ambientais propícias, quais sejam, inserção de grupos sociais na mudança de espaços vitais da sociedade, a exemplo de educação, saúde, trabalho e habitação; e precariedade das regras de sucessão do poder.

Nesse diapasão, Stoppino (1998a) infere que Cuba se assemelha a uma ditadura monopartidária de ideologia quiliástica, aquela voltada a uma radical transformação social, mas dependente de forças sociais e econômicas externas, que termina por se isolar na personalidade de um líder centralizador. Para Arendt (2016), uma vez no poder essa ditadura monopartidária, Estado, governo, partido e exército imbricam-se de tal modo que, a “revolução” vai desaparecendo diante dos interesses pessoais e partidários.

Isso posto, entendemos que é impossível dissociar o êxito da revolução de 1959, e o posterior rumo de Cuba, da figura de Fidel Castro como líder local centralizador e ditatorial. Não obstante, seja importante compreender sua representação como um arauto de mudança para toda a América Latina e para o mundo, principalmente após sua guinada ao socialismo em situações tão adversas. Vejamos como Hobsbawm (1995, p. 426) descreve Castro:

[...] era uma figura não característica na política latino-americana: um jovem forte e carismático de boa família proprietária de terras, de política indefinida, mas que estava decidido a demonstrar bravura pessoal e ser um herói de qualquer causa da liberdade contra a tirania, que se apresentasse no momento certo. [...] Provavelmente nenhum líder no Breve Século XX, uma era cheia de figuras carismáticas em sacadas e diante de microfones, idolatradas pelas massas, teve menos ouvintes céticos ou hostis que esse homem grande, barbudo, impontual, de uniforme de combate amassado, que falava horas seguidas, partilhando seus pensamentos um tanto assistemáticos com as multidões atentas e crédulas (incluindo este escritor). Uma vez na vida, a revolução foi sentida como uma lua-de-mel coletiva. Aonde iria levar? Tinha de ser para algum lugar melhor.

Segundo o historiador britânico, nem Fidel, nem os líderes revolucionários cubanos eram marxistas, eram sobretudo nacionalistas. No entanto, a dinâmica de governo pós-revolucionário precisava de algum tipo de organização que, diante da pressão político-econômica estadunidense, somente o Partido Comunista com auxílio de Moscou poderia sustentar. Esta relação entre Fidel e Moscou foi de mútua convergência: suporte econômico e político e a possibilidade do comunismo chegar a toda a América Latina (HOBSBAWM, 1995). Não obstante, a questão levantada acima, para onde nos levaria, revelou-se uma quimera: gestou-se um Estado que, se avançou em diversas frentes sociais tornando Cuba um país com saúde e educação de qualidade, convergiu a uma ditadura nos moldes clássicos de centralidade, perseguições e censura.

Logo no início da Revolução Cubana, o próprio líder Fidel não a considerava um movimento socialista, mas sim um movimento de base social-democrática. Como podemos observar no discurso:

Nossa Revolução é uma revolução de maiorias. Nossa Revolução é uma revolução de opinião pública. Nossa Revolução o primeiro que fez foi unir toda a nação em um grande anseio nacional e nossa Revolução deseja que também os povos da América se reúnam em um grande anseio americano. Nossa Revolução pratica o princípio democrático, porém uma democracia humanista. Humanismo quer dizer que, para satisfazer as necessidades materiais do homem não tem que sacrificar os anseios mais caros do homem, que são suas liberdades. E que as liberdades mais essenciais do homem nada significam se não são satisfeitas também as necessidades materiais do homem.

Humanismo significa justiça social com liberdades e direitos humanos. Humanismo significa o que por democracia se entenda, porém não democracia teórica, senão democracia real, direitos humanos com satisfação das necessidades do homem. Porque sobre a fome e sobre a miséria se poderá erigir uma oligarquia, porém jamais uma verdadeira democracia. Sobre a fome e a miséria se poderá erigir uma tirania, porém jamais uma verdadeira democracia. Somos democratas em todo o sentido da palavra, porém democratas verdadeiros, democratas que defendem o direito do homem ao trabalho, democratas que postulamos o direito do homem ao pão, democratas sinceros, porque a democracia que fala somente de direitos teóricos e se esquece das necessidades do homem, não é uma democracia sincera, não é uma democracia verdadeira. Nem pão sem liberdade, nem liberdades sem pão. Nem ditaduras de homens. Nem ditaduras de classes. Nem ditaduras de grupos. Nem ditaduras de castas. Nem ditaduras de classes. Nem oligarquias de classes. Governo do povo sem ditadura e sem oligarquia. Liberdade com pão, pão sem terror, esse é o humanismo (CASTRO RUZ, 1959 – Tradução nossa)²⁴.

²⁴ *Nuestra Revolución es una revolución de mayorías. Nuestra Revolución es una revolución de opinión pública. Nuestra Revolución lo primero que hizo fue unir a toda la nación en un gran anhelo nacional y nuestra Revolución desea que también los pueblos de América se reúnan en un gran anhelo americano. Nuestra Revolución practica el principio democrático, pero una democracia humanista. Humanismo quiere decir que, para satisfacer las necesidades materiales del hombre no hay que sacrificar los anhelos más caros del hombre, que son sus libertades. Y que las libertades más esenciales del hombre nada significan si no son satisfechas también las necesidades materiales del hombre.*

Humanismo significa justicia social con libertades y derechos humanos. Humanismo significa lo que por democracia se entienda, pero no democracia teórica, sino democracia real, derechos humanos con satisfacción de las necesidades del hombre. Porque sobre el hambre y sobre la miseria se podrá erigir una oligarquía, pero jamás una verdadera democracia. Sobre el hambre y la miseria se podrá erigir una tiranía, pero jamás una verdadera democracia. Somos demócratas en todo el sentido de la palabra, pero demócratas verdaderos, demócratas que propugnan el derecho del hombre al trabajo, demócratas que postulamos el derecho del hombre al pan, demócratas sinceros, porque la democracia que habla solo de derechos teóricos y se olvida de las necesidades del hombre, no es una democracia sincera, no es una democracia verdadera. Ni pan sin libertad, ni libertades sin pan. Ni dictaduras de hombres. Ni dictaduras de clases. Ni dictaduras de grupos. Ni dictaduras de castas. Ni dictaduras de clases. Ni oligarquías de clases. Gobierno de pueblo sin dictadura y sin oligarquía. Libertad con pan, pan sin terror, ese es el humanismo.

Em outras palavras, Fidel não considerava seu governo como ditatorial, mas como humanístico. No entanto, as reflexões dos dissidentes como Heberto Padilla e Reinaldo Arenas (que será explorada a seguir no próximo capítulo) e os estudos aqui apresentados não deixam dúvidas acerca da direção adotada por Fidel Castro.

Passemos então à questão foco de nosso trabalho que são as representações da censura na obra autobiográfica de Arenas e sua adaptação cinematográfica. Para realizarmos uma análise literária e histórica sobre as memórias do autor em questão, com ênfase em como a censura está representada, não podemos desconsiderar das inferências de mundo do literato e das limitações da própria comunicação (linguística ou imagética).

2.3 Representação como categoria analítica e os caminhos metodológicos

Ao buscar compreender a censura na Cuba castrista buscamos, por princípio, o entendimento das características de um objeto como proposto por Minayo (2013): é histórico, situado em espaço e tempo definidos, entrecruzando sujeitos, instituições e visões de mundo; possui consciência histórica, fruto da necessidade de inserção na existência concreta; é intrínseca e extrinsecamente ideológico, posto que a visão de mundo do pesquisador e sujeitos sociais envolvidos estão implicados em todo o processo de conhecimento; por fim é qualitativo e, por essa própria natureza, é complexo, inacabado, contraditório e em permanente transformação.

As narrativas literária e cinematográfica da trajetória de Arenas são, portanto, vias factíveis de compreensão dos efeitos da censura na Cuba pós-revolução de 1959 e seus efeitos na percepção geral dos eventos a posteriori, principalmente os rumos de uma via socialista para a América Latina.

Ao admitir essas características do objeto, cabe apreender a dinâmica entre a literatura, o cinema e a história que só tiveram suas fronteiras ultrapassadas e melhor aceitas como registros correlacionados depois dos anos 1970²⁵, mais precisamente nos anos 1980 no Brasil²⁶, com o fim do estruturalismo radical²⁷ e o surgimento de teorias pós-modernas.

²⁵ Década crucial, em que os conceitos fechados, de vários campos das ciências humanas e suas teorias, são questionados, como também afirma Hobsbawm (1995, p. 393): “A história dos vinte anos após 1973 é a de um mundo que perdeu suas referências e resvalou para a instabilidade e a crise.”

²⁶ “Saí do Brasil, portanto, com um mapeamento do campo teórico já feito. E como professor iniciante, entre 1971 e 1975, eu tinha vivido aquele momento de apogeu do estruturalismo, na Teoria do Cinema (com a semiologia francesa, Christian Metz), na Teoria Literária de inspiração linguística (lembremos

O chamado fenômeno do pós-modernismo vem consagrar, de certa forma, o declínio do radicalismo dos anos 60 no Primeiro e no Terceiro Mundo, que gradualmente cedeu espaço, nas décadas de 1980 e 1990, à normalidade econômica e a uma condescendência aos valores de mercado capitalistas. [...] Muitas dessas correntes tinham em comum um impulso antissistêmico, uma predileção pelo plural e pelo múltiplo, uma valorização de tudo que houvesse sido suprimido pela sistematicidade anterior [...] (STAM, 2013, p. 327).

Desta forma, fica claro na contemporaneidade que o homem e sua linguagem, suas pesquisas e teorias não são capazes de construir definições totalmente delimitadas, que essas sejam autossuficientes, se distanciando e isolando das anteriores e/ou posteriores.

O princípio das teorias e conceitos é que estes devem ser vistos como facilitadores do entendimento, porém não existem definições plenas através da linguagem. Vive-se numa incessante busca por categorizar as coisas. O que se deve estar atento é que os limites nas características das produções e vivências humanas são frágeis. Como também afirma Hobsbawm (1995, p. 282): “quando enfrentam o que seu passado não as preparou para enfrentar, as pessoas tateiam em busca de palavras para dar nome ao desconhecido, mesmo quando não podem defini-lo nem entendê-lo”.

Na recente história do cinema, em seus poucos mais de 120 anos, esta situação não é diferente. Os primeiros teóricos que eram cineastas aboliam algumas teorias ao acatar outras que mais lhes convinham para suas produções, épocas e culturas. Fato que também já havia acontecido com a literatura: por muito tempo não se aceitava o estudo comparativo entre obras de naturezas diferentes como um romance e um filme.

Porém, estudiosos como Noël Carroll (2005), Robert Stam (2013) e Edgar Morin (2014) trazem à tona a concepção de que para apresentar novos conceitos e teorias não necessariamente se deve abandonar os anteriores, mas sim, agregar e associar tais informações com o intuito de um melhor entendimento e aplicabilidade nas diferentes produções humanas: “A exigida reforma do pensamento vai gerar um pensamento do contexto e do complexo. Vai gerar um pensamento que liga e enfrenta a incerteza” (MORIN, 2014, p. 92).

Ferdinand de Saussure), e na Antropologia (com Claude Levi-Strauss). [...] Em Nova York, tive contato com outro terreno de reflexão sobre cinema, que era totalmente diferente do contexto francês” (XAVIER, 2013, p. 216).

²⁷ “[...] da mesma forma que não existiram filmes estruturalistas para depois surgirem os pós-estruturalistas – as duas formas coexistiram nas décadas de 60 e 70, e ambas foram marcantes da Teoria de Cinema em geral” (SANCHEZ, 2012, p. 9).

Essa incerteza permeia vários campos do saber por toda a história humana. E quanto mais se estuda, mais se sabe que os sistemas são complexos e interdependentes. Quando se aprende ou cria algo “novo”, não se abandonam os conhecimentos antigos, mas sim, os agregam, unem, fazem pontes e composições entre tais valores, na tentativa de entender melhor o todo do(s) corpus a se estudar.

A Literatura e o Cinema, as expressões humanas como um todo, trazem ao conhecimento geral não apenas a obra em si, mas também representações de um contexto histórico-sociológico válido às ciências e saberes de mundo. Mesmo, sendo tais obras consideradas ficcionais ou não.

O fato de comparar duas produções de distintos gêneros é fascinante porque percebem-se elementos culturais, de linguagem e estilo que se completam na propagação da mensagem, muitas vezes ressaltando uns aos outros. Como afirma Daniel Madelénat (2004, p. 103), “a literatura comparada parece fazer sociologia ‘naturalmente’ [...] reconstrói frágeis continuidades, pistas tímidas de comunicação”.

A partir das análises das obras literária e fílmica, com o intento de ressaltar as facetas da censura – são levantadas outras questões que vão além da categoria central (censura) apresentada em ambas narrativas. Como por exemplo, não podemos desconsiderar duas premissas: que “todo e qualquer filme é ficcional” (CARROLL, 2005, p. 73) e que “as representações não são idênticas àquilo que representam” (CARROLL, 2005, p. 75). Mais explicitamente, essas premissas se aproximam ao termo de autoficção, criada por Doubrovsky em seu romance *Fils* (1977) e mencionado no presente trabalho através de Eurídice Figueiredo (2010).

Doubrovsky lembra que, quando se escreve autobiografia, tenta-se contar toda sua história, desde as origens. Já na autoficção, pode-se recortar a história em fases diferentes, dando uma intensidade narrativa própria do romance (FIGUEIREDO, 2010, p. 92).

É o que podemos notar no romance autoficcional de Arenas, pois, este é composto de capítulos bastante subjetivos e a introdução do livro não corresponde à cronologia comum dos fatos: inicia pelo fim.

Mesmo que o termo autoficção esteja na moda, tendo na contemporaneidade o seu significado original disperso, segundo o próprio Doubrovsky, a obra analisada nesta dissertação abrange num frágil limiar informações literárias – de estética e subjetividades do autor –, com informações históricas e sociológicas. Assim, Figueiredo (2010) acrescenta:

Como observa Régine Robin, na “busca de uma identidade pluralizada pelos fantasmas de autoengendramento, existe uma zona limite, uma margem em que a passagem ao ato tende a apagar as fronteiras entre o mundo fantasmático do autor e o real sociobiográfico” (1977, p. 16). A autoficção toma a forma disseminada de Proteu, que é o desejo de “ocupar todos os lugares”, desempenhando todos os papéis [...] (p. 93).

Assim, além da obra de Arenas, também podemos considerar posteriormente a de Schnabel como autoficcional. Já que, tais produções podem comumente ser usadas como fontes de gozo artístico, histórico ou, porque não, misto.

A partir de então, salientamos a grande contribuição que a Sétima Arte trouxe para a propagação mundial da autobiografia em questão. Uma vez que sua mensagem de denúncias contra as perseguições políticas na implementação do socialismo em Cuba, infelizmente tornou o conteúdo da obra de Arenas censurado em seu território de origem.

A virulência de suas denúncias atestando a brutalidade do Estado ante os homossexuais ganharia projeção e destaque internacionais principalmente após o lançamento do longa-metragem *Before Night Falls* [...] a película enfatiza o cerco repressivo que se delineia durante o processo de construção do socialismo em Cuba. Contudo, nem na narrativa do livro, nem na narrativa fílmica, se pode falar de qualquer pretensão em se restringir as causas da perseguição do Estado contra Arenas apenas à sua homossexualidade assumida [...] (AZEVEDO, 2014, p. 58).

Apesar de ainda hoje sofrermos com os desencontros da história e teorias cinematográficas, que muito foram influenciadas por linhas conservadoras (gerativistas) da literatura, Clerc (2004, p. 283) aponta que:

Lendo os numerosos testemunhos de contemporâneos sobre o importante papel do cinema, que chegou, em alguns casos, a suplantar a literatura nos processos de aculturação, só podemos lamentar a estreiteza do campo estritamente linguístico no qual se acantonam muitos estudos comparatistas, deixando fugir um meio essencial para compreender a modernidade.

Esperamos que com estudos como o apresentado neste momento, as incongruências, como também as lacunas nos caminhos da História e das teorias sejam desvanecidas por trabalhos mais acessíveis, lineares e dialogantes entre si. Como Paulo Emílio Salles Gomes (1968), na primeira edição de *A Personagem de Ficção*, já havia premeditado sobre um de nossos campos, o cinema:

É possível que a tese da especificidade cinematográfica ainda venha no futuro a produzir frutos práticos e teóricos. Atualmente, porém, os melhores filmes e as melhores idéias sobre cinema decorrem implicitamente de sua total aceitação como algo esteticamente equívoco, ambíguo, impuro. O cinema é tributário de todas as linguagens, artísticas ou não, e mal pode prescindir desses apoios que eventualmente digere (GOMES, 2000, p. 105).

Com todo o exposto até aqui, fica claro que no presente trabalho utilizamos das novas metodologias plurais (que agregam estudos de diversas áreas, como aqui da literatura, sociedade, história e cinema, sem que uma anule a outra, para a solução de algum problema)²⁸ e de análises, com o objetivo de alcançar a categoria analítica central “representação”. Isto, através tanto da análise literária da obra *Antes que anochezca*, quanto da análise fílmica de sua adaptação cinematográfica, *Before night falls*. Sendo assim, a dissertação está dividida em quatro partes: introdução, primeiro capítulo, segundo capítulo e conclusão.

Diante dos embates entre Literatura, Cinema e História, antes de melhor expor as partes que compõem o atual estudo, torna-se necessário apresentar o conceito de “representação” e como se enquadra enquanto categoria analítica.

Partimos, portanto, da elaboração de Minayo (2013) na qual representação será a nossa categoria analítica, aquela que contém as relações sociais fundamentais para conhecimento de um objeto, nesse trabalho, a censura no regime castrista expressa nas obras de Arenas e Schnabel.

Tomamos para efeito analítico, o conceito de “representação histórica” cunhado pelo historiador holandês Frank Ankersmit. Distante dos historiadores que operam sob uma lógica modernista de epistemologia dual, na qual, a realidade é distinta de sua representação linguística, Ankersmit (2012) ampara-se na virada linguística de fins do século passado para tecer o conceito de representação na qual o historiador cria, dá forma, conteúdo e sentido sobre os mundos e fatos narrados. Neste sentido, as representações, sejam elas de ordem textuais, gestuais, simbólicas ou iconográficas, desvelam, não a totalidade do objeto representado, mas aspectos relevantes do mesmo sob a perspectiva do narrador/historiador. Para Ankersmit (2012, p. 194):

²⁸ Termo também usado pelo catedrático Jesús Huerta de Soto (2018): “*Se concluye, pues, que hay que defender en el campo de la metodología una postura pluralista, según la cual hay que evitar el peligro de caer en la tentación de tratar de imponer y limitarse a un consenso restrictivo, puesto que no existe un único tipo de verdad que tenga con carácter evidente la exclusividad en el análisis fructífero de todos los problemas [...]*” Disponível em: <<http://www.jesushuertadesoto.com/articulos/articulos-en-espanol/proyecto-docente/3-el-pluralismo-metodologico-187/>>. Acesso em 01 de maio de 2018.

cada representação arrasta consigo o seu próprio representado ou aspecto - da mesma forma que todos nós somos acompanhados por nossas sombras num dia de sol - e todos esses representados estão indissolivelmente ligados a uma representação específica correspondente a eles - e só a essa. Assim, do ponto de vista lógico, a representação é uma operação de três lugares, e não de duas: uma representação (1) define um representado (2) em termos dos quais o mundo (3) é visto - e devemos evitar a confusão entre (2) e (3). E a quem rejeitar isso como um superelaborado de construção duvidosa, eu gostaria de lembrar a posição fregeana de que 1) as palavras têm 2) sua referência ou denotação e 3) seu significado ou conotação, e essa referência e significado não devem ser integrados um com o outro.

Essa dimensão posta por Ankersmit desvela a preocupação central de quem busca construir ciência histórica, uma epistemologia que almeja a dialética entre representação e representado. A questão epistemológica essencial aqui é perceber como linguagem e realidade interagem revelando dimensões múltiplas de narrativas e experiências. A obra de Arenas não se descola, enquanto narrativa, de sua experiência como revolucionário, dissidente, literato e homoafetivo, assim como é a representação de si mesmo do curso da história cubana, experimentando-a e recriando-a. Suas narrativas acerca da censura e da repressão na Cuba pós-revolucionária, assim como sua transposição cinematográfica, oportunizam reinterpretar a história, redimensioná-la e apreendê-la para além dos discursos maniqueístas de bem e mal, de perseguido e perseguidor, de democrata e ditador.

Por conseguinte, analisamos as representações da censura na Cuba castrista narradas por Reinaldo Arenas e adaptadas por Julian Schnabel sob a égide do conceito de Ankersmit buscando os nexos entre a linguagem (literária e cinematográfica) e a própria realidade.

No âmbito da relação cinema e história, o conceito de representação é muito caro ao historiador francês Marc Ferro. Para Ferro, a história é representada no cinema sob quatro aspectos: primeiro, quando a história representada se aproxima de um todo autêntico, de uma fidelidade ao fato narrado pela historiografia oficial; segundo, uma dimensão de “transcrição histórica”, na qual a ideologia dos autores permite plurais compromissos de representação e subversões históricas; terceiro, um discurso novelesco mais romanceado e distante do discurso histórico rigoroso; por fim, um tipo de cinema mais complexo no qual é criada uma estrutura histórica própria, enveredando por uma possível obra histórica cinematográfica (MORETTIN, 2003).

Entendemos que o filme de Schnabel se enquadra na primeira característica enunciada por Marc Ferro. *Before night falls* representa a história (censura como objeto) nos moldes de uma tentativa de representação fiel ao texto histórico adotado, qual seja, a autobiografia de Reinaldo Arenas, estabelecendo as devidas licenças de representação cinematográfica.

Na operação metodológica desta dissertação, é feita uma primeira análise narrativa da autobiografia de Reinaldo Arenas (2008), na qual a partir da personagem principal (CÂNDIDO, 2000) são captadas as representações da censura.

E para isto, por terem sido mencionados em trabalhos anteriores, por trazerem informações sobre o contexto político e/ou por conterem representações sobre a censura, selecionamos 21 dos 70 capítulos da obra *areniana*, que são: *Introducción – el fin*; *Las piedras*; *El templo*; *La política*; *El Repello*; *La Candela*; *El teatro y la granja*; *Raúl*; *Adiós a la granja*; *La Biblioteca*; *Las cuatro categorías de las locas*; *Lezama Lima*; *Mi generación*; *El erotismo* (p. 120-140); *El “caso” Padilla*; *La prisión*; *Miami*; *El exilio*; *La revista Mariel*; *Los sueños*; e *Carta de despedida*.²⁹

Esta análise seguiu as conceituações sobre elementos da narrativa de Gancho (2002) – tempo, espaço, narrador, personagens e enredo. Cabe enfatizar que esses elementos, apesar do livro de Arenas se enquadrar no gênero literário épico e de tipo romance, não se limitaram à apreciação puramente criativa e artística, mas, seguindo Cândido (2008, p. 196) cedeu campo aos conhecimentos históricos de uma sociedade e seu tempo: “Destaquemos ainda as tendências historicistas, marcadas de relativismo, que, vendo na literatura uma consequência direta dos fatores do meio e da época, concluíram que cada país e cada povo possui, necessariamente, a sua própria, com características peculiares”.

Desse estudo da literatura de Arenas convergimos à análise do filme de Julian Schnabel. No caso da película, seguimos o percurso metodológico enunciado por João Batista Brito (2006) para análise da adaptação cinematográfica de obras literárias. Nesta análise buscamos apreender as operações de Schnabel quanto ao texto de Arenas no que tange a: reduções, aspectos presentes no texto literário não presentes no filme; as adições, elementos presentes no filme e ausentes no texto; os deslocamentos espaciais e

²⁹ Tradução nossa sobre os títulos dos capítulos: Introdução – o fim; As pedras; O templo; A política; O *Repello* (prostíbulo); A *Candela*; O teatro e a granja; Raúl; Adeus à granja; A Biblioteca; As quatro categorias das loucas; Lezama Lima; Minha geração; O erotismo (p. 120-140); O “caso” Padilla; A prisão; Miami; O exílio; A revista Mariel; Os sonhos; e Carta de despedida.

temporais de elementos presentes em ambos; as simplificações no filme de aspectos relevantes da autobiografia; as ampliações no filme de aspectos menores expressos no livro; e as transformações de significados equivalentes no texto e que foram ressignificados na película. Isso posto, o filme de Schnabel apresenta representações da censura na Cuba castrista ora reduzidas, adicionadas, simplificadas, ampliadas e transformadas em relação ao texto histórico de Arenas.

A busca destes elementos de confluência entre literatura e cinema no filme de Julian Schnabel torna imperiosa uma análise fílmica criteriosa. Isso posto, buscaremos nas indicações de Manuela Penafria (2009) apreender o filme sobre uma análise nos detalhes, aproximando-o e/ou distanciando-o de sua matriz literária. Sua proposição analítica centra-se em quatro vias: a análise textual, de matriz linguística estruturalista que busca segmentar o filme desvendando seus textos e códigos perceptivos e culturais; a análise de conteúdo, ao considerar o tema central do filme, decompondo-o em torno do desvelar dessa temática; a análise poética, que desvela os efeitos da experiência fílmica, identificando sensações, sentimentos e sentidos que o filme impacta quando assistido; a análise da imagem e do som, mais propriamente próxima dos códigos cinematográficos, entendendo o filme como modo de expressão com signos próprios da ambiência cinematográfica.

Na comunicação entre Brito (2006) e Penafria (2009), este trabalho buscará fazer do filme *Before night falls*, de Julian Schnabel, uma análise fílmica de conteúdo tendo a censura, a repressão e suas formas de subversão e resistência como temas centrais do mesmo, sem descurar da análise propriamente cinematográfica, ressaltando como esses códigos específicos dão sustentação à temática central, principalmente no processo de redução, adição, simplificação, ampliação e transformação da obra literária de Arenas, *Antes que anochezca*.

É à primeira operação de análise das representações da censura, na autobiografia de Reinaldo Arenas, que nos dedicamos no próximo capítulo.

3 *ANTES QUE ANOCHEZCA* E AS REPRESENTAÇÕES DA CENSURA NA CUBA CASTRISTA

[...] *No vamos a pensar que en cualquier lugar del mundo donde estés no hay injusticia. Porque en cualquier lugar puede haberla. Pero, la posibilidad de señalarla ya es un consuelo. [...] O sea, allí todo el mundo tiene hacer un papel, como lo hice yo. Porque yo no soy ningún héroe. Yo hice mi papelito también allí. Y todo el mundo tiene que estar en una representación incesante [...]*

Reinaldo Arenas

Antes que iniciemos as análises sobre as representações da censura, segundo Arenas em sua autobiografia, precisamos realizar um breve estudo mais didático sobre os elementos que compõem uma narrativa. E para isso, utilizamos dos princípios expressos em por Cândida Vilares Gancho (2002). Vejamos:

Como visto nos capítulos anteriores, o enredo da obra aqui analisada é sobre a vida do literato. Assim, como livro autobiográfico, o narrador é o próprio Arenas – narrador-personagem –, com predominância de discursos indireto e indireto livre. Os personagens são diversos, dentre os mais citados/importantes estão os familiares (mãe, pai, avós, tias, tios e primos), amigos mais próximos (como Raúl, Jorge, Margarida, Virgilio Piñera, Lezama Lima, Lázaro, Tomasito, Hiram Pratt), o próprio Arenas (protagonista) e Fidel Castro, além de tantas outras figuras.

A narrativa possui um tempo cronológico não linear, pois, seu primeiro capítulo/introdução – *Introducción. El fin* – retrata os últimos momentos de vida do literato. Seguido de capítulos com títulos, característicos como blocos de tempo não necessariamente idênticos, é dizer, provavelmente existem lacunas temporais entre um capítulo e outro (característica de autoficções). Porém, os fatos narrados se dão desde 1943 – nascimento de Arenas – até 1990 – quando o autor cometeu suicídio.

E fechando os elementos de *Antes que anochezca*, vale destacar que o principal espaço/ambiente é cubano, transitando por cidades como Holguín, La Habana, e posteriormente fora de Cuba, quando Arenas se comunica através de cartas com os amigos Jorge e Margarida, que estão na Franca, e quando aquele sofre desterro, em Nova York – EUA.

Após destacar os personagens, enredo, tempo, espaço e narrador, partimos deste último elemento. Mais precisamente, em nosso caso, o autor-narrador-personagem Arenas, pois

O enredo existe através das personagens; as personagens vivem no enredo. Enredo e personagem exprimem, ligados, os intuitos do romance, a visão da vida que decorre dele, os significados e valores que o animam (CÂNDIDO, 2000, p. 53-54).

Cabe então ressaltar, mais uma vez, que em qualquer obra literária sendo biográfica, histórica ou ficcional, o escritor imprime suas interpretações sobre as narrativas e descrições do meio social. Entretanto, no caso do autor ser o próprio personagem protagonista, ficam mais notórios os traços de autoficção (subjatividade). O que falar se estamos tratando de Reinaldo Arenas e suas narrativas de teor erótico³⁰ e de afronte? Assim corrobora Campos (2009, p. 117): “parece haver também em alguns trechos de Arenas a presença da fantasia [...] que expressa esse ‘delírio’”.

Temos um exemplo desses lapsos de subjatividade no fragmento do capítulo “*La prisión*” em que Arenas é interrogado pelo tenente Víctor.³¹ Ao mesmo tempo que o escritor passa por uma pressão psicológica de ameaças, suas fantasias sexuais não permitem que a narrativa pese totalmente no campo do medo:

O oficial seguiu falando, sempre com um tom amável. Disse que estava ali para me ajudar e que dependendo de meu comportamento se prolongaria ou não minha permanência na cela de castigo. Se colocava de pé e caminhava pelo recinto; apalpava os testículos. Imagino que sabia que eu era homossexual e coçar aqueles testículos diante de mim era dar uma prova de sua masculinidade, era como me dizer que o macho era ele. Víctor teria uns trinta anos, era alto, bom moço; era para mim um grande prazer o ver caminhar, enquanto se tocava nos testículos; de fato era uma verdadeira homenagem e levando-se mais em conta que eu passava de seis meses sem realizar nenhum ato sexual. Quando me levaram para minha cela, apesar de minha debilidade, pude me masturbar com aquela imagem agradável: Víctor com sua mão nos testículos se aproximava de mim, ele abria o zíper e eu começava a lhe mamar o sexo. Essa noite dormi placidamente (ARENAS, 2008, p. 223 – Tradução nossa)³².

³⁰ “[...] *lo erótico y lo literario marchaban de la mano*” (ARENAS, 2018, p. 127).

³¹ Veremos toda essa subjatividade mais visual no próximo capítulo, na análise da adaptação cinematográfica.

³² *El oficial siguió hablando, siempre con un tono amable. Dijo que estaba allí para ayudarme y que de acuerdo a mi comportamiento se extendería o no mi estancia en la celda de castigo. Se ponía de pie y caminaba por el recinto; se rascaba los testículos. Me imagino que sabía que yo era homosexual y rascarse aquellos testículos delante de mí era dar una prueba de su hombría, era como decirme que el macho era él. Víctor tendría unos treinta años, era alto, buen mozo; era para mí un gran placer verlo caminar, mientras se agarraba los testículos; en realidad era un verdadero homenaje y más teniendo en cuenta que yo llevaba más de seis meses sin realizar ningún acto sexual. Cuando me llevaron para la*

O trecho acima só enfatiza o já mencionado neste estudo – de que a literatura histórica, como é o caso da autobiografia de Arenas, está imbuída de traços ficcionais. O que não anula a função de estudo de nenhuma das vertentes. Como Robert Darnton (2017) afirmou numa entrevista concedida ao canal Fronteiras do Pensamento: “A ficção faz parte da história. O que as pessoas escrevem como ficção é uma força ativa na sua sociedade. [...] tudo é interpretação. Logo, creio que obras ficcionais são absolutamente vitais no funcionamento de qualquer sistema social”.

Após todas as contribuições analíticas realizadas até o momento, partimos para o objeto desta dissertação, que é como o cubano traz em sua autobiografia as representações sobre a censura: antes da Revolução cubana, após e durante a Revolução (censura castrista), e por fim, fora do sistema revolucionário – ecos do exílio.

O trauma sobre a censura em Arenas é extravasado através da autoficção do autor – a escrita literária tornou-se o palco desse depoimento, sobretudo, na configuração da memória. Por sua vez, a literatura autobiográfica, na escrita do artista possui vários poderes, o poder de cura, o de divulgar seu testemunho de revolta, além de transparecer os seus próprios anseios e medos, a partir de uma insatisfação social e conflituosa que é demarcante de um período histórico que desloca o discurso do escritor. Tal narrativa pode despertar em todos aqueles que viveram situações semelhantes a ele, em épocas de ditadura e censura, a identificação com o contexto de luta e resistência contra um regime autoritário e sufocante. A sociedade, por sua vez, em uma postura segregacionista, por meio de seus discursos e ideologias dominantes, a todo o momento desloca os nossos valores e sentidos de pertencimento. Por tal viés, faz-se necessário imaginar as identidades que, diante de um determinado movimento de revoltosos contra o governo ditatorial, são deslocadas e compactuadas ao longo da história, na verdade, se encontram pelo mesmo processo – desabafar um grito, de um mesmo grupo, o das minorias sem voz e que não aceitam a condição de violência, desprezo e torturas as quais são submetidas, são vozes que se levantam contra todo preceito de negatividade social em tempos de cólera e, conseqüentemente, para que o mundo perceba a revolta desses excluídos. Ao longo da segunda metade do século XX e início deste novo século, conforme Bauman (2005, p. 42):

galera, a pesar de mi debilidad, pude masturbarme con aquella imagen agradable: Víctor con su mano en los testículos se me acercaba, se abría la portañuela y yo comenzaba a mamarle el sexo. Esa noche dormí plácidamente (ARENAS, 2008, p. 223).

dissolveu-se num número indefinido de ressentimentos de grupos ou categorias, cada qual procurando a sua própria âncora social. Gênero, raça e heranças coloniais comuns pareceram ser os mais seguros e promissores. Todas eram cegas, ou pelo menos desconfiadas ou francamente hostis, a reivindicações semelhantes de exclusividade declaradas e ouvidas por outros.

Ao contrário de autores como Senel Paz no conto *El lobo, el bosque y el hombre nuevo*, que é publicado em Cuba e até ganhou adaptação cinematográfica dentro da própria ilha – *Fresa y Chocolate*, em muitos de seus escritos, incluindo a autoficção analisada neste trabalho, Arenas não utilizou de estratégias para driblar (desviar ou passar despercebido) os órgãos repressivos e de censura do Estado cubano³³.

Arenas pertencia a uma minoria, como os intelectuais Lezama Lima e Virgilio Piñero, que não se corromperam aos rumos tomados na ditadura de Fidel, além de coletividades como os homoafetivos, que o próprio literato fazia questão de destacar em seus escritos como uma afronta à censura.

E por mais que o literato holguineiro tenha preferido não ocultar suas ideologias, este sabia muito bem usar das figuras de linguagem que remetiam aos anseios de seu grupo social, como podemos ver no título da palestra que ele ministrou em meados dos anos 1980: “A Universidade Internacional da Flórida me convidou para dar uma conferência em primeiro de junho de 1980. A intitulei <<O mar é nossa selva e nossa esperança>> e falei pela primeira vez diante de um público livre” (ARENAS, 2008, p. 308 – Tradução nossa)³⁴.

Como já mencionada nesta dissertação a obra mestra de Arenas – suas memórias – tinha como função social a de denúncia para o mundo e suas sociedades futuras sobre as mazelas vivenciadas na ditadura em Cuba. Já exilado nos Estados Unidos desde 1980, Arenas pôde adiantar e finalizar a escrita de seu livro *Antes que anochezca*, porém, sabia que este jamais seria publicado em sua ilha natal enquanto o sistema castrista fosse vigente.

Desta forma, de 1980 a 1990, além da escrita da autoficção, o autor cubano deu inúmeras entrevistas e palestras para diversos países, como podemos verificar em suas próprias palavras: “Recorri por então vários países: Venezuela, Suécia, Dinamarca,

³³ “Designamos por Aparelhos Ideológicos de Estado um certo número de realidades que se apresentam ao observador imediato sob a forma de instituições distintas e especializadas” (ALTHUSSER, 1980, p. 43).

³⁴ *La Universidad Internacional de la Florida me invitó a dar una conferencia el primero de junio de 1980. La intitulé <<El mar es nuestra selva y nuestra esperanza>> y hablé por primera vez ante un público libre.*

Espanha, França, Portugal. Em todos deixei escapar meu grito; era meu tesouro; era quanto eu tinha” (ARENAS, 2008, p. 310 – Tradução nossa)³⁵.

Neste momento, é importante retomar que esta análise se apoia no conceito de Darnton (2018) sobre a censura³⁶, por isso que o objeto central é a censura castrista (poder monopolizado pelo Estado). Porém, não nos limitando à conceitos fechados, a análise literária e comparativa se desenvolve de maneira ampla³⁷. Baseados no pensamento do filósofo e historiador francês Didi-Huberman, os professores de Literatura Arosa e Penna (2018, p. 3) afirmam: “Reencontrar, portanto, a sensibilidade do susto de ler o texto literário ao invés de adotar o olhar semicerrado da leitura teórica pré-formatada”.

Desta forma, é decidido não ocultar aqui os conceitos pós-modernos sobre a censura que percorrem a narrativa de Arenas – leia-se como categorias de representação da censura – mesmo que estes outros exemplos estejam direta e/ou indiretamente associados à Revolução Cubana de 1959.

3.1 A censura antes da Revolução cubana

Seria uma leitura inocente relacionar toda a censura vivida e descrita por Arenas apenas à política de Fidel Castro. Apesar do literato afirmar no último capítulo de sua obra, *Carta de despedida*, que este ditador fez com que sua vida se transformasse num inferno, cheia de perseguições, retaliações e sofrimentos, até mesmo da contração do HIV-SIDA, doença provavelmente advinda no país de exílio: “[...] Só há um responsável: Fidel Castro. Os sofrimentos do exílio, as penas do desterro, a solidão e as

³⁵ Recorrí por entonces varios países: Venezuela, Suecia, Dinamarca, España, Francia, Portugal. En todos dejé escapar mi grito; era mi tesoro; era cuanto tenía.

³⁶ “Podem ser feitas perguntas acerca de censura em geral. Longe de ser a mesma coisa em todo lugar, em todos os tempos, ela variou de acordo com o caráter de cada regime. Ela deveria ser estudada, creio, etnograficamente, como um ingrediente da cultura política [...] Uso esse testemunho como um argumento contra a trivialização pós-moderna do conceito de censura. Em minha concepção, a censura se refere ao poder monopolizado pelo Estado ou, em alguns casos, pela Igreja, em vez de restrições de poder de todo tipo. [...] precisamos entender a censura não apenas para condená-la, mas, enquanto tentamos entendê-la, também temos que tomar uma posição, especialmente hoje, quando o Estado, com a ajuda do Google e do Facebook, está observando cada movimento que fazemos” (DARNTON, 2018).

³⁷ Linha de pensamento de não se limitar às teorias para uma análise literária frutífera, apresentada no artigo de Guido Arosa e João Camillo Penna (2018): “Sim, sem dúvida, estas ou outras teorias poderiam ser aplicadas para se entender estes dois testemunhos-problemas, mas assim fazendo perderíamos algo de essencial: o nosso olhar sobre eles e o olhar deles sobre nós. É necessário deixar-se afetar e sensibilizar, pelo que está diante de nós, nos enfrentando [...]”.

doenças que tenha podido contrair no desterro seguramente não as teria sofrido se houvesse vivido livre em meu país” (ARENAS, 2008, p. 343 – Tradução nossa)³⁸.

Antes que anochezca, por se tratar de uma obra autoficcional de denúncia, por natureza, acaba sendo uma obra tendenciosa. Pois, como acabamos de ver, Arenas acabara de passar por muitas castrações sob o comando de Fidel Castro. Sendo assim, apesar de também ser uma obra histórica, é comum que nas expressões artísticas como na literatura e no teatro as problemáticas sejam expostas de maneira ampliada, no intuito de chamar a atenção e atingir o público com êxito.

Porém, faz-se importante em nosso estudo analítico destacar que o país já vinha sofrendo com sucessivas explorações e castrações executadas pelos aparelhos do Estado, ora pelo domínio estadunidense ora por ditaduras como foi a de Batista, anterior a Fidel Castro.

Depois da morte de Chibás, tudo foi mais fácil para os delinquentes políticos, que sempre de uma maneira ou outra controlaram a ilha de Cuba. Em 1952 aconteceu o golpe militar de Fulgencio Batista e com isso a impossibilidade de que o Partido Ortodoxo, nem nenhum outro, pudesse ganhar as eleições. A ditadura de Batista aconteceu desde o princípio com uma grande repressão que não somente tinha um caráter político, como também um caráter moral (ARENAS, 2008, p. 53 – Tradução nossa)³⁹.

No tocante ao caráter moral da época, o próprio autor admite nas duas primeiras linhas do capítulo *El Repello*, que foi criado num ambiente de censura, devido o preconceito/machismo: “Em Holguín se respirava um ambiente machista que minha família compartilhava e no qual eu havia sido educado” (ARENAS, 2008, p. 58 – Tradução nossa)⁴⁰.

Toda a repressão familiar sobre sua sexualidade, uma vez que o jovem Arenas estava em transição da fase infantil para a juventude, juntamente com a(s) desilusão(ões) amorosa(s) e as amizades do escritor abrem possibilidades de contribuição para este levar uma maneira distinta de ver as relações e sexualidade.

³⁸ [...] *Sólo hay un responsable: Fidel Castro. Los sufrimientos del exilio, las penas del destierro, la soledad y las enfermedades que haya podido contraer en el destierro seguramente no las hubiera sufrido de haber vivido libre en mi país.*

³⁹ *Después de la muerte de Chibás, todo fue más fácil para los delincuentes políticos, que siempre de una manera u otra han controlado la isla de Cuba. En 1952 se produjo el golpe militar de Fulgencio Batista y con ello la imposibilidad de que el Partido Ortodoxo, ni ningún otro, pudiese ganar las elecciones. La dictadura de Batista se inició desde el principio con una gran represión que no sólo tenía un carácter político, sino también un carácter moral.*

⁴⁰ *En Holguín se respiraba un ambiente machista que mi familia compartía y en el cual yo había sido educado.*

Raúl se cansou de mim e acho que em determinado momento ele me disse ou pelo menos me deu a deixa. Para mim foi um duro golpe; ele era meu primeiro amante [...] queria um amor fixo, queria o que talvez minha mãe sempre quis, ou seja, um homem, um amigo, alguém a quem possa pertencer e vice-versa. Porém não foi assim, nem acredito que possa ser possível, pelo menos no mundo homossexual. O mundo homossexual não é monogâmico; quase por natureza, por instinto, tende-se à dispersão, aos amores múltiplos, à promiscuidade muitas vezes (ARENAS, 2008, p. 90 – Tradução nossa)⁴¹.

Esta primeira decepção amorosa de Arenas descrita no capítulo intitulado com o nome de seu *affair* – *Raúl* –, contribuiu para a construção de suas ideologias sobre o que seria o mundo homoafetivo, o que reforçava ainda mais o discurso hegemônico referente à moral, ao religioso e ao político da época na ilha.

Segundo Jurandir Freire Costa (1995, p. 55): “Em todas as sociedades humanas conhecidas existem fatos que reconhecemos como sendo relações sexuais entre homens ou disposição, desejo, inclinação etc., para a excitação ou relação sexual com parceiros do mesmo sexo”. Isso não quer dizer que exista uma única fórmula e que todos possuam as mesmas características. Mesmo pessoas com orientações sexuais diferentes podem possuir afinidade ou não em seus comportamentos e desejos, afinal somos todos humanos compostos de erotismo e muita complexidade. Porém, mesmo antes, na época de Arenas e até hoje não é tão simples contornar o meio social com discursos ideológicos ou comuns enraizados.

Cabe ressaltar que a esta repressão sexual lhe percorre por toda a vida e em vários campos/meios, principalmente no período castrista, visto mais adiante ainda neste capítulo.

No entanto, voltando ao ambiente familiar, o ainda pequeno Reinaldo não sofre apenas com censuras sobre sua sexualidade, mas também com impedimentos diversos – como a impossibilidade de uma alimentação digna, pela precariedade econômica, ou até mesmo por não poder conhecer seu próprio pai:

Não lembro do lugar onde nasci; nunca conheci a família de meu pai, porém acredito que esse lugar estava pela parte norte da província do

⁴¹ *Raúl se aburrió de mí y creo que en determinado momento me lo dijo o por lo menos me lo sugirió. Para mí fue un duro golpe; él era mi primer amante [...] quería un amor fijo, quería lo que tal vez mi madre siempre quiso, es decir, un hombre, un amigo, alguien a quien uno perteneciese y que le perteneciera. Pero no fue así, ni creo que pueda ser posible, por lo menos en el mundo homosexual. El mundo homosexual no es monogámico; casi por naturaleza, por instinto, se tiende a la dispersión, a los amores múltiples, a la promiscuidad muchas veces.*

Oriente, no campo. Minha avó e todos na casa trataram de me educar sempre dentro de um grande ódio por meu pai, porque ele havia enganado – essa era a palavra – a minha mãe (ARENAS, 2008, p. 17-18 – Tradução nossa)⁴².

Estes impedimentos (censuras) por parte da família são bem marcados pelo escritor. E por ter sido educado num ambiente machista e conservador – principalmente pela figura do avô de Arenas –, o autor reproduzia o discurso comum consigo mesmo, numa eterna batalha, na tentativa de ocultar seus desejos, como é observado no fragmento relatado pelo próprio: “Eu, ainda que seguia me sentindo culpado, me senti mais tranquilo; os espíritos não haviam revelado claramente meu pecado; pecado que, por outro lado, eu tinha muita vontade de seguir cometendo” (ARENAS, 2008, p. 30 – Tradução nossa)⁴³.

Esta autorepressão, que tem cunho social, sexual e religioso, durou toda sua infância e juventude. Sentimento de medo retratado novamente em várias páginas de sua autobiografia, como nos capítulos *La escuela* e em *El Repello*. A ver mais um relato, agora na página 61:

Por aquela época eu engrossei a voz, pus cara de bonito e aumentei o número de minhas namoradas; acredito que até eu mesmo cheguei a pensar que gostava de alguma daquelas moças. Na escola cortejava a todas as alunas e me policiava muito de que ninguém pudesse imaginar que não me atraíam as mulheres. Porém um dia, [...] um colega [...] com um diabolismo absolutamente sincero me disse: “Olha, Reinaldo, tu és um *viado*. [...]” (ARENAS, 2008 – Tradução nossa)⁴⁴.

Interessante notar que as censuras, por mais que nesta análise sejam apresentadas como representações, estão intimamente ligadas, como se fosse um encadeamento. Sendo a censura na ditadura a que aborda um grande outro número de censuras: moral, sexual, religiosa, intelectual, etc. É o que, podemos verificar nos próximos fragmentos da obra de Arenas sobre a censura castrista.

⁴² *No recuerdo el lugar donde nací; nunca conocí a la familia de mi padre, pero creo que ese lugar estaba por la parte norte de la provincia de Oriente, en el campo. Mi abuela y todos en la casa trataron de educarme siempre dentro de un gran odio hacia mi padre, porque había engañado – ésa era la palabra – a mi madre.*

⁴³ *Yo, aunque seguía sintiéndome culpable, me sentí más tranquilo; los espíritus no habían revelado claramente mi pecado; pecado que, por otra parte, yo tenía muchos deseos de seguir cometiendo.*

⁴⁴ *Por aquella época yo engulé la voz, puse cara de guapo y aumenté el número de mis novias; creo que hasta yo mismo llegué a pensar que alguna de aquellas muchachas me gustaba. En la escuela cortejava a todas las alumnas y me cuidaba mucho de que alguien pudiera imaginar que a mí no me atraían las mujeres. Pero un día, [...] un compañero [...] con un diabolismo absolutamente sincero me dijo: <<Mira, Reinaldo, tú eres un pájaro. [...]>>.*

3.2 A censura castrista

A narrativa *areniana* possui como objetivo maior afrontar o sistema vigente da ilha cubana – a ditadura castrista. Assim, este autor exilado no Estados Unidos da América, pôde descrever e divulgar para as sociedades contemporâneas e futuras de todo o mundo, atrocidades que poderiam ter sido silenciadas caso estivesse sob o controle da censura que vivera dentro de seu país origem nas duas décadas anteriores. Censura esta que transcorria por todos os campos sociais, desde que desagradasse o pensamento do líder máximo da Revolução. É o que podemos verificar no fragmento que segue, no qual Arenas descreve o poder de Fidel numa tribuna jurídica, sendo que este se torna superior à decisão do juiz:

Fidel Castro não somente era e é o Líder Máximo, como também é Fiscal geral. Numa ocasião em que um tribunal honesto não quis condenar a um grupo de aviadores que tinham sido acusados de bombardear a cidade de Santiago de Cuba, coisa que na verdade nunca fizeram, Fidel se pôs como fiscal e os condenou a vinte e trinta anos de prisão. O juiz barbudo que os tinha declarado inocentes se suicidou. Tudo isso já nos dava a medida do que era aquele novo regime. No entanto, ainda existiam certas esperanças; sempre há certas esperanças, sobretudo para os covardes. Eu era um deles; um desses jovens covardes ou esperançosos que ainda pensavam que aquele governo podia oferecer-lhes algo (ARENAS, 2008, p. 85-86 – Tradução nossa)⁴⁵.

Arenas desconstrói a visão de heroísmo que muitos tinham em relação a Fidel Castro. O sistema estava mascarado através da articulação do poder de um ditador, Cuba viveria períodos difíceis, Arenas como um intelectual a frente de sua época se achou na razão de expressar tal percepção por meio de sua obra, uma vez que, a autoficção seria uma maneira de eternizar este fato histórico.⁴⁶ Como representante da intelectualidade de seu país, o discurso escrito de Arenas se configura como uma arma

⁴⁵ Fidel Castro no sólo era y es el Máximo Líder, sino también es Fiscal general. En una ocasión en que un tribunal honesto no quiso condenar a una serie de aviadores que habían sido acusados de bombardear la ciudad de Santiago de Cuba, cosa que en realidad nunca hicieron, Fidel se erigió como fiscal y los condenó a veinte y treinta años de prisión. El juez barbudo que los había declarado inocentes se suicidó. Todo esto ya nos daba la medida de lo que era aquel nuevo régimen. Sin embargo, todavía había ciertas esperanzas; siempre hay ciertas esperanzas, sobre todo para los cobardes. Yo era uno de ellos; uno de esos jóvenes cobardes o esperanzados que aún pensaban que aquel gobierno podía ofrecerles algo.

⁴⁶ O testemunho é uma modalidade da memória. Se os estudos sobre o testemunho – no seu sentido não mais religioso ou meramente jurídico, mas antes como uma busca de se ler na cultura as marcas das catástrofes do século XX – se desenvolveram nas últimas décadas é porque ocorreu neste período uma virada culturalista dentro das ditas ciências humanas. Nesta virada a memória passou a ocupar um lugar de destaque, submetendo a quase onipresença da historiografia no que tange à escritura de nosso passado (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 73).

para atingir a censura à época. Além disso, o testemunho do escritor atualiza um período obscuro e incerto o qual Cuba viveria no decorrer dos anos, ao entender que Fidel articula um golpe e enterra os interesses da massa. O novo regime nasce aos olhos de um país inflamado pelo ódio e do desconserto de antecedentes regimes políticos fracassados. Nesse sentido, os tempos são outros, o que cabe, na verdade, ao intelectual contrarrevolucionário utilizar a palavra como um recurso de protesto contra o totalitarismo vigente e opressor.

Em *Antes que anochezca*, Arenas também destaca a importância dos grandes amigos escritores que teve, a exemplo de seus tutores Lezama Lima e Virgilio Piñero. Sempre denunciando as perseguições que este grupo de amigos sofreu por serem intelectuais e contraporem às normas criativas estabelecidas pela ditadura castrista.

Em 1969 Lezama leu em plena Biblioteca Nacional uma das conferências talvez mais extraordinárias da literatura cubana, [...] A beleza é em si mesma perigosa, conflitiva, para toda ditadura, porque implica um âmbito que vai além dos limites em que essa ditadura submete aos seres humanos; [...] porque toda ditadura é por si antiestética, grotesca [...] Por esta razão, tanto Lezama quanto Virgilio terminaram sua vida no ostracismo e abandonados por seus amigos (ARENAS, 2008, p. 113 – Tradução nossa)⁴⁷.

Na verdade, Lezama, Virgilio e o próprio Reinaldo sofreram retaliações não apenas por serem intelectuais⁴⁸, pois, existiam aqueles que acabavam corrompidos pelo governo. Mas, por não se intimidarem e decidirem continuar produzindo, sem ocultar seus posicionamentos perante as artes, sociedade e política.

Como exemplos de intelectuais que cederam à repressão ditatorial de Castro, no capítulo *La Biblioteca*, Arenas relata os posicionamentos de Eliseo Diego e Cintio Vitier:

⁴⁷ En 1969 Lezama leyó en plena Biblioteca Nacional una de las conferencias quizá más extraordinarias de la literatura cubana, [...] La belleza es en sí misma peligrosa, conflictiva, para toda dictadura, porque implica un ámbito que va más allá de los límites en que esa dictadura somete a los seres humanos; [...] porque toda dictadura es de por sí antiestética, grotesca [...] Por esta razón, tanto Lezama como Virgilio terminaron su vida en el ostracismo y abandonados por sus amigos.

⁴⁸ “[...] os intelectuais sempre existiram, pois sempre existiu em todas as sociedades, ao lado do poder econômico e do poder político, o poder ideológico, que se exerce não sobre os corpos como o poder político, jamais separado do poder militar, não sobre a posse de bens materiais, dos quais se necessita para viver e sobreviver, como o poder econômico, mas sobre as mentes pela produção e transmissão de ideias, de símbolos, de visões do mundo, de ensinamentos práticos, mediante o uso da palavra (o poder ideológico é extremamente dependente da natureza do homem como animal falante). Toda sociedade tem os seus detentores do poder ideológico, cuja função muda de sociedade para sociedade, de época para época, cambiantes sendo também as relações, ora de contraposição, ora de aliança, que eles mantêm com os demais poderes. [...] Existem sociedades monocráticas e sociedades policráticas. [...]” (BOBBIO, 1997, p. 11).

Naquele momento, não aprovavam o regime e me diziam horrores de Fidel Castro e da tirania que havia imposto; queriam abandonar o país, porém ou tinham muitos filhos ou não podiam fazê-lo. Eliseo Diego dizia: “Eu, o dia que tenha que escrever uma ode elogiando a Fidel Castro ou a esta Revolução, deixo de ser escritor”.

Mais adiante, no entanto, tanto Cintio quanto Eliseo se transformaram em reprodutores do regime de Fidel Castro (ARENAS, 2008, p. 98-99 – Tradução nossa)⁴⁹.

Por mais que a atitude transgressora e de resistência de Arenas seja admirável, neste estudo, não podemos deixar de ressaltar a relevância que a sociedade e o discurso nacionalista, de pertencimento cultural, possuem sobre o sujeito. Sendo assim, ademais das repressões castristas, nem todo intelectual conseguiu romper com suas dependências afetivas. É dizer, segundo Aibe (2012, p. 67), aludindo aos intelectuais dos estudos culturais, especialmente Edward Said,

[...] até que ponto os intelectuais devem ser servos do fato de viverem numa sociedade e serem membros de uma nacionalidade com sua própria língua, tradição e situação histórica? Até que ponto eles deveriam ser inimigos dessa realidade? Em sua opinião, o dever do intelectual é, sobretudo, buscar “uma relativa independência” (Said 2005: 15) em relação a instituições e poderes de modo geral. Por isso, caracteriza-o como um exilado permanente e dissonante [...] interessa entender as potencialidades que Said destaca no olhar singular do intelectual exilado, com o objetivo de desconstruir noções essencialistas da nação e da identidade nacional. Para isso, baseio-me na hipótese de que é possível enfocar um ponto de convergência nos pressupostos teóricos de Said sobre o intelectual e nas análises de Stuart Hall, Homi Bhabha e Benedict Anderson sobre a nação e a identidade nacional.

O deslocamento da identidade nacional vivenciado por Said e abordado teoricamente também por outros intelectuais como Bhabha e Hall, é retrato em toda a obra *Antes que anochezca* pois, Arenas desde cedo se mostrou alheio as suas realidades. Ou seja, o cubano sempre foi um exilado, mesmo quando ainda estava em sua nação origem, pois, ele possuía uma visão intelectual, periférica e crítica a todos os discursos disseminados pelos sistemas vigentes.

⁴⁹ En aquel momento, no aprobaban el régimen y me decían horrores de Fidel Castro y de la tiranía que había impuesto; querían abandonar el país, pero o tenían muchos hijos o no podían hacerlo. Eliseo Diego decía: <<Yo, el día que tenga que escribir una oda elogiando a Fidel Castro o a esta Revolución, dejo de ser escritor>>.

Más adelante, sin embargo, tanto Cintio como Eliseo se convirtieron en voceros del régimen de Fidel Castro.

A intensidade do senso comum sobre o nacionalismo sempre torna a aparecer nas sociedades e é o que estamos presenciando na atual política brasileira e mundial. Porém, até que ponto esse discurso nacionalista, outrora vivenciado e descrito por Arenas em *Antes que anochezca*, pode interferir no ambiente livre das ideias?

Para o escritor da autoficção aqui analisada, o patriotismo advindo da ideologia Revolucionária de 1959 pronto deixou de ser um sonho para os intelectuais, para tornar-se o maior pesadelo de boicote para suas autonomias criativas. E assim, Arenas trata de nos alertar para que esta história finde e não se repita com outros sistemas políticos.

Nesse espectro de ordem política os intelectuais têm papel social fundamental. Segundo Bobbio (1997), ainda que de modo esquemático, existem quatro tipos básicos de intelectuais: os que estão no poder; os que estão fora da zona de poder decisório e que tentam ter influência sobre ele; aqueles que não se prestam a outro papel que não seja o de legitimar a dominação dos poderosos; e, por fim, aqueles que, por convicção, são os críticos do poder, a oposição social, política e estética. Arenas, Lima, Piñera e Padilla se inseriam, em maior ou menor grau, nesse grupo de intelectuais, ou seja, os que entendiam que a fluência do pensamento e da arte não pode ser contida pelos ditames da burocracia.

Estes compreendiam que,

A arte é uma atividade social; a obra estética não se isola de um contexto religioso, político, cultural, económico e até mesmo técnico [...] Quer o artista se integre harmoniosamente numa civilização ou se lhe oponha (num conflito latente ou violento), ele testemunha os desenvolvimentos, as repressões, as regras ou os costumes que caracterizam uma sociedade (MADELÉNAT, 2004, p. 101).

Neste sentido, Arenas representa um protagonista revelador de diversas ambiguidades e dicotomias presentes na sociedade cubana dos anos 70: entre o capitalismo e o socialismo, a homoafetividade e a heteroafetividade, a censura e a liberdade de expressão. Como elemento dinamizador do sistema actancial, ele se revela opositor ao socialismo cubano, sua censura, abusos, e à homogeneização ideológica e cultural; o que remete a Arroyo (2003), que trata da questão de crise e fragmentação dos conceitos nacionais, através de discursos e personagens descentralizados: “Nestes textos, narrar implica, também, em um momento de crise e fragmentação do nacional,

construir um imaginário homogêneo da diversidade, com novos sujeitos” (ARROYO, 2003, p. 04)⁵⁰.

Ao abordar a afronta das facetas da revolução reveladas nas obras de Arenas, não podemos deixar de destacar o estopim da guerra entre o sistema castrista e os intelectuais, que foi o lançamento de *Fuera del juego*, de Heberto Padilla. Como afirma Marques (2009, p.123): esta obra “fixou-se como representação do desencanto de uma minoria perante a revolução cubana no final da década de 1960 e início dos anos de 1970”. Nas memórias de Arenas (2008, p. 162):

A Segurança do Estado selecionou como bode expiatório a Heberto Padilla. Padilla foi o poeta irreverente que tinha se atrevido a apresentar a um concurso oficial um livro crítico como *Fuera del juego*. [...] Em 1971, Padilla foi levado junto com sua esposa, Belkis Cuza Malé. Foi preso numa cela, intimidado e violentado; aos trinta dias saiu de aquela cela transformado num farrapo humano. Quase todos os intelectuais cubanos fomos convidados pela Segurança do Estado através da UNEAC para escutar a Padilla. [...] Padilla não somente se retratava de toda sua obra anterior, mas delatou publicamente a todos seus amigos que, segundo ele, também tiveram uma atitude contrarrevolucionaria [...] (Tradução nossa)⁵¹.

Além da censura castrista envolver aspectos políticos e artísticos, podemos também destacar que neste mesmo período houve censura religiosa. Devido à ação jesuítica e colonização espanhola, após seu descobrimento, o catolicismo sempre foi predominante em Cuba. Porém, passaram a existir outras religiões como é o caso da *santería*, em que os africanos escravizados trouxeram manifestações religiosas afros para a Ilha.

Manifestações essas, que apesar de proporcionar ao turismo cubano um grande atrativo, arrecadando fundos para a nação⁵², passou a ser mal vista como qualquer outra

⁵⁰ En estos textos, narrar implica, también, en un momento de crisis y fragmentación de lo nacional, construir un imaginario homogéneo de la diversidad, con nuevos sujetos.

⁵¹ La Seguridad del Estado seleccionó como chivo expiatorio a Heberto Padilla. Padilla había sido el poeta irreverente que se había atrevido a presentar a un concurso oficial un libro crítico como *Fuera del juego*. [...] En 1971, Padilla fue arrestado junto con su esposa, Belkis Cuza Malé. Fue encerrado en una celda, intimidado y golpeado; a los treinta días salió de aquella celda convertido en un guñapo humano. Casi todos los intelectuales cubanos fuimos invitados por la Seguridad del Estado a través de la UNEAC para escuchar a Padilla. [...] Padilla no solamente se retrataba de toda su obra anterior, sino delató públicamente a todos sus amigos que, según él, también habían tenido una actitud contrarrevolucionaria [...]

⁵² “La Santería en territorio cubano se ha convertido en un fenómeno social y económico en expansión y, cada año, cientos de turistas llegan a la mayor de las Antillas para conocer de cerca estas prácticas religiosas. Los visitantes pagan miles de dólares para abrirse paso en esta religión, que se ha experimentado un importante crecimiento en la economía informal del país.” (NACHER, 2018)

reunião de pessoas que o sistema castrista não tivesse o controle. Como podemos constatar nas palavras de Arenas (2008, p. 83):

[...] onde imperavam novas ideias religiosas e, por tanto, novas ideias fanáticas. Tínhamos sido doutrinados numa nova religião e [...] éramos os guias ideológicos de uma nova forma de repressão. A nova Igreja teria em nós seus novos monges e sacerdotes, além de sua polícia secreta (Tradução nossa)⁵³.

Apesar da autobiografia não trazer a repressão religiosa tão exposta quanto a produção fílmica de Julian Schnabel – a qual analisaremos um frame no capítulo seguinte, Dettman (2006) afirma em seu trabalho, que “Até o início dos anos 90, tanto o catolicismo quanto as religiões de origem africanas eram incompatíveis com o pensamento marxista” (p. 5 – Tradução nossa)⁵⁴.

O que na verdade não apenas as religiões afro-cubanas sofriam perseguições, mas tudo que ameaçasse o atual sistema na ilha. Pois, após anos de colonizações, influências de outras nações e posteriormente o embargo econômico dos Estados Unidos, o perigo de fracasso do sistema era visto em qualquer demonstração cultural que não favorecesse a política interna.

A religião católica, o protestantismo, a chamada santería afro-cubana, a boemia, a prostituição e a homossexualidade passam a serem encaradas como sintomas de decadência, de um passado indesejado e do atraso social da ilha colonizada por séculos. O passado e algumas tradições culturais passam a ser vistas como ameaças; [...] (MARQUES, 2009, p. 97).

Retomando mais uma vez, as representações da censura sexual, observamos em grande parte na narrativa de Reinaldo Arenas uma reprodução do discurso oficial daquela época e sociedade, repleto de preconceito ao generalizar os homoafetivos como *maricones*, *locas*, infelizes ou até mesmo promíscuos.

Desta forma, na obra são mencionadas as quatro categorias de “loucas” que o próprio Arenas conceituou. A louca de argola: homossexual escandaloso e de voracidade sexual; a louca comum: que se relaciona sexualmente apenas com outro homoafetivo; a louca tapada: geralmente casado, com filhos e vai atrás de parceiros em banheiros, escondido da sociedade; e a louca regia: exclusividade nos países

⁵³ [...] donde imperaban nuevas ideas religiosas y, por lo tanto, nuevas ideas fanáticas. Habíamos sido adoctrinados en una nueva religión y [...] éramos los guías ideológicos de una nueva forma de represión. La nueva Iglesia tendría en nosotros sus nuevos monjes y sacerdotes, además de su policía secreta.

⁵⁴ Hasta principios de los años 90, tanto el catolicismo como la santería eran incompatibles con el pensamiento marxista.

“comunistas”⁵⁵, por ter vínculo poderoso com o governo, pode expor sua sexualidade sem repressão alguma.⁵⁶

Depois estava a louca regia [...] que por vínculos muito diretos com o Máximo Líder ou um labor extraordinário dentro da segurança do Estado ou por coisas semelhantes, goza do privilégio de poder ser louca publicamente; pode ter uma vida escandalosa e, mesmo assim, ocupar enormes cargos, viajar, entrar e sair do país, cobrir-se de joias e de trapos e ter até um chofer particular. O exemplo máximo desta louca é Alfredo Guevara (ARENAS, 2008, p. 104 – Tradução nossa)⁵⁷.

Alfredo Guevara, citado por Arenas, possuía influência no alto escalão cubano, sendo fundador do ICAIC e seu presidente de 1959 a 1983. Segundo Villaça (2006), Guevara estabeleceu um padrão ao cinema cubano, agiu como censor de obras caracterizadas como “antirrevolucionárias” e tencionou com cineastas como Tomás Gutierrez Aléa que apontavam para uma liberdade estética na cinematografia do país. Para Reinaldo Arenas, apesar de sua orientação sexual, Guevara, enquanto intelectual do poder, jamais foi perseguido pelo sistema castrista. De modo bem diferente ao próprio Arenas, que possuía atributos mais que suficientes para sofrer repressão da ditadura: era escritor, homossexual, sobretudo era dissidente:

O maior encarniçamento desse congresso foi contra os homossexuais. [...] onde se decidia que todo homossexual que ocupasse um cargo nos organismos culturais devia ser separado, imediatamente, de seu centro de trabalho. [...] por tanto, era deixado sem emprego ou se lhe ofertava outro num campo de trabalhos forçados (ARENAS, 2008, p. 164 – Tradução nossa)⁵⁸.

⁵⁵ Leia-se socialistas, posto que o comunismo é uma proposta ainda não realizada, sendo a experiência cubana, uma real tentativa de oposição à norma vigente planetária de fim do século XX, o capitalismo. Segundo Emir Sader (2000, p. 129), “o socialismo, derrotado como primeira forma de expressão de Estados anticapitalistas, faz repousar seu potencial nas aprofundadas contradições internas do capitalismo e nos valores morais que o humanismo acumulou ao longo dos séculos. A derrota política e ideológica desses valores coincide com a crise do socialismo, que não soube, até aqui, transformá-los em formas concretas de organização social alternativas e superadoras do capitalismo”.

⁵⁶ Definições feitas de maneira mais explícita na própria autobiografia (p. 103-104) e adaptadas com exemplos visuais na película cinematográfica.

⁵⁷ *Después estaba la loca regia [...] que por vínculos muy directos con el Máximo Líder o una labor extraordinaria dentro de la seguridad del Estado o por cosas semejantes, goza del privilegio de poder ser loca públicamente; puede tener una vida escandalosa y, a la vez, ocupar enormes cargos, viajar, entrar y salir del país, cubrirse de joyas y de trapos y tener hasta un chofer particular. El ejemplo máximo de esta loca es Alfredo Guevara.*

⁵⁸ *El mayor encarnizamiento de ese congreso fue contra los homosexuales. [...] donde se decidía que todo homosexual que ocupase un cargo en los organismos culturales debía ser separado, inmediatamente, de su centro de trabajo. [...] por tanto, era dejado sin empleo o se le ofertaba otro en un campo de trabajos forzados.*

Ser homoafetivo declarado como vimos, sem apadrinhamentos, infringia a política castrista do “Homem Novo”⁵⁹. O qual deveria se enquadrar num perfil padronizado de cidadão cubano que não ameaçasse o novo sistema da Ilha, contrário às políticas neoliberais estadunidenses e toda sua liberdade de expressão.

A culminância da perseguição e opressão do regime castrista sobre Arenas se dá com sua prisão em um episódio controverso no qual se configura apenas por sua condição de homossexual⁶⁰. Arenas é enviado à fortaleza de *Castillo del Morro*, lugar isolado que abrigava toda a sorte de “inimigos da revolução”. Assim ele narra o local onde foi colocado: “Os homossexuais ocupavam as piores galerias de *El Morro*; eram umas galerias subterrâneas, que ficavam inundadas quando a maré subia; um lugar asfixiante e sem banheiro. Os homossexuais não eram tratados como seres humanos, e sim como animais” (ARENAS, 2008, p. 206 – Tradução nossa)⁶¹.

Essa ação de prisão e isolamento que não distingue inimigos políticos de sujeitos que, tão somente, exercem sua vida cotidiana diversa dos ditames moralistas da ocasião tornou-se, no século XX, um padrão recorrente de regimes ditatoriais. Segundo Arendt (2016, p. 577), nesses países,

todos os locais de detenção administrados pela polícia constituem verdadeiros poços de esquecimento onde as pessoas caem por acidente, sem deixar atrás de si os vestígios tão naturais de uma existência anterior como um cadáver ou uma sepultura. Comparado a essa novíssima invenção de se fazer desaparecer até o rosto das pessoas, o antiquado método do homicídio, seja político ou criminoso, é realmente ineficaz.

A narrativa de Arenas em *La prisión (el Morro)* trata, de maneira angustiada e claustrofóbica, dessa tentativa de retirar-lhe a humanidade. Esse tipo de ação que os regimes de exceção tornaram norma no último século e contra o qual ele se opôs através de sua arte literária até seu exílio e morte.

3.3 Ecos do exílio

É no mínimo curioso observar que as tramas da censura ganham novas facetas conforme a fase vital do literato. O que antes existia repressão sobre a sexualidade do

⁵⁹ “hombre nuevo socialista, que reconoce su deber a la Revolución” (DETTMAN, 2006, p. 3).

⁶⁰ “[...] foi perseguido pelo governo de Fidel Castro por ser considerado um escritor contrarrevolucionário e portador de um ‘vício burguês’, a homossexualidade” (AROSA; PENNA, 2018).

⁶¹ *Los homosexuales ocupaban las dos peores galerías del Morro; eran unas galerías subterráneas en la planta baja, que se llenaban de agua cuando subía la marea; era un sitio asfixiante y sin baño. A los homosexuales no se les trataba allí como a seres humanos, sino como bestias.*

escritor, por parte da família, da sociedade e posteriormente do sistema castrista, ganha nova roupagem quando já envelhecido e enfermo.

Por outra parte, há uns meses havia entrado num banheiro público, e não se havia produzido essa sensação de expectativa e cumplicidade que sempre se havia produzido. Ninguém me fez caso, e os que ali estavam seguiram com seus jogos eróticos. Eu já não existia. Não era jovem. Ali mesmo pensei que o melhor era a morte. Sempre considerei um ato miserável mendigar a vida como um favor. Ou se vive como desejado, ou é melhor não seguir vivendo [...] (ARENAS, 2008, p. 9 – Tradução nossa)⁶².

A ditadura operante agora era a da beleza. Reinaldo Arenas, no fim da vida, passou a sofrer censura nos jogos eróticos por não ser mais vistoso como era na juventude, em sua fase saudável. Assim, ao compararmos o peso da AIDS com as penas sofridas pelo escritor ainda na ilha, a doença sai vitoriosa. Nas palavras de Arosa e Penna (2008): “Percebe-se que Arenas, ao falar de sua infecção pelo vírus do HIV, se depara com o grande enigma capaz de silenciá-lo”.

Porém, um dos ápices do livro *Antes que anochezca*, após a apresentação de tantas dicotomias, é neste momento a problemática mais comum e questionada por todos os humanos: a vida versus a morte. Como já foi observado que “a vida vem, aqui, por meio da morte, e este texto ganha mais vida pelo fato de a morte estar mais perto” (AROSA; PENNA, 2008, p. 4).

Os efeitos da censura e as decepções com o exílio não acabam nas facetas da economia (capitalismo e socialismo), já mencionado na explicação sobre o título do presente estudo, nem nas repressões sobre a sexualidade. Mas, os fantasmas da falta de diálogo com o ditador Castro não deixam Arenas em paz, nem em seus últimos anos de vida.

[...] Os que ainda ingenuamente pretendem sustentar um diálogo com Castro deveriam recordar sua reação a esta carta, pois chamou a seus assinantes <<agentes da CIA>> primeiro, e logo <<filhos da puta>>. Obviamente Castro só tem agora uma saída, o diálogo com o exílio para seguir no poder. O incrível é que muitas pessoas do exílio, consideradas intelectuais, estão a favor do diálogo. Isso é desconhecer completamente a personalidade de Castro e suas ambições [...] (ARENAS, 2008, p. 13-14 – Tradução nossa)⁶³.

⁶² Por otra parte, hacía unos meses había entrado en un urinario público, y no se había producido esa sensación de expectación y complicidad que siempre se había producido. Nadie me había hecho caso, y los que allí estaban habían seguido con sus juegos eróticos. Yo ya no existía. No era joven. Allí mismo pensé que lo mejor era la muerte. Siempre he considerado un acto miserable mendigar la vida como un favor. O se vive como uno desea, o es mejor no seguir viviendo [...]

⁶³ [...] Los que todavía ingenuamente pretenden sostener un diálogo con Castro deberían recordar su reacción a esta carta, pues llamó a sus firmantes <<agentes de la CIA>> primero, y luego <<hijos de

Durante os anos 1980, era frustrante para Arenas deparar-se com intelectuais de esquerda nos Estados Unidos, América do Sul e pela Europa que apoiavam o governo revolucionário de Cuba. Acontecendo também traições de antigos parceiros pelo mundo, que se tornaram inimigos do cubano exilado. Como o caso do editor Angel Rama no Uruguai, narrado no capítulo *Miami*:

Rama dizia naquele artigo que era um erro que eu tivesse abandonado o país, porque tudo estava relacionado a um problema burocrático; que agora estaria condenado ao ostracismo. Tudo aquilo era extremamente cínico; era ridículo, além de, aplicado a alguém que desde 1967 não publicava nada em Cuba e que havia sofrido a repressão e a prisão dentro daquele país, onde sim estava condenado ao ostracismo. Compreendi que a guerra começava de novo, porém agora de uma forma mais oculta; menos terrível que a que Fidel mantinha com os intelectuais em Cuba, ainda que não por isso menos sinistra (ARENAS, 2008, p. 308-309 – Tradução nossa)⁶⁴.

Segundo Reinaldo, a crueldade deste novo mundo começava em saber que editores como Rama ganhavam dinheiro com as publicações de autoria do cubano e não repassavam parte dos lucros. E para completar era muito fácil para estes intelectuais viverem num ambiente teoricamente livre e ele que havia sofrido todas as mazelas de uma ditadura, encontrava-se exilado, sem pertencimento a nenhum lugar no mundo.

Para a maioria dos exilados, a dificuldade não consiste só em ser forçado a viver longe de casa, mas sobretudo, e levando em conta o mundo de hoje, em ter de conviver o tempo todo com a lembrança de que ele realmente se encontra no exílio, de que sua casa não está de fato tão distante assim, e de que a circulação habitual do cotidiano da vida contemporânea o mantém num contato permanente, embora torturante e vazio, com o lugar de origem. Portanto, o exilado vive num estado intermediário, nem de todo integrado ao novo lugar, nem totalmente liberto do antigo, cercado de envoltórios e distanciamentos pela metade; por um lado, ele é nostálgico e sentimental, por outro, um imitador competente ou um pária clandestino. A habilidade em sobreviver torna-se o principal imperativo, com o perigo de o exilado ficar acomodado e seguro em

puta>>. Obviamente Castro sólo tiene ahora una salida, el diálogo con el exilio para seguir en el poder. Lo increíble es que muchas personas del exilio, consideradas intelectuales, están a favor del diálogo. Eso es desconocer completamente la personalidad de Castro y sus ambiciones [...]

⁶⁴ Rama decía en aquel artículo que era un error que yo hubiese abandonado el país, porque todo se debía a un problema burocrático; que ahora estaría condenado al ostracismo. Todo aquello era extremadamente cínico; era ridículo, además, aplicado a alguien que desde 1967 no publicaba nada en Cuba y que había sufrido la represión y la prisión dentro de aquel país, donde sí estaba condenado al ostracismo. Comprenderí que la guerra comenzaba de nuevo, pero ahora bajo una forma más solapada; menos terrible que la que Fidel sostenía con los intelectuales en Cuba, aunque no por ello menos siniestra.

demasia, o que constitui uma ameaça contra a qual deve sempre prevenir (SAID *apud* ROIZ, 2018, p. 315).

Esta falta de pertencimento também é mencionada na tese de Marques (2009), na qual ele afirma que os cubanos desterrados pelo porto de Mariel, ao chegar no porto de Cayo Hueso em Miami sofreram desprezo, inclusive da comunidade cubana que já vivia lá, sendo estigmatizados como os “marielitos”.

Todos estávamos quase na miséria [...] descobriam-se os hipócritas e era contrária à moral burguesa característica de um grande grupo de pessoas [...] de uma sociedade muitas vezes conservadora e reacionária como era a de Miami e, em grande parte, a dos Estados Unidos [...] Todas as pessoas estabelecidas neste país nos olhavam como seres estranhos [...] (ARENAS, 2008, p. 319-320 – Tradução nossa)⁶⁵.

Os *marielitos*, ou como também são conhecidos, a Geração Mariel, foram considerados pelo governo de seu país origem como “a escória”: pessoas desqualificadas profissionalmente e que estavam iludidas com a ascensão financeira em um país capitalista como os Estados Unidos, juntamente com homossexuais, prostitutas, criminosos e pessoas com distúrbios mentais. Estes dissidentes que saíram da ilha de forma sub-humana, com poucos recursos, foram recebidos de maneira assustadora no porto do novo país, por militares completamente fardados e portando armas.⁶⁶

É sobre esta incessante busca desse povo por uma vida livre e digna que Arenas retrata de forma subjetiva em sua última novela – *El Portero* (1987) – que menciona logo no primeiro capítulo de sua autobiografia sobre a tradução para o francês dessa obra.

[...] demonstra uma das principais teses da *Geração Mariel*: a incapacidade de se inserir tanto no projeto cubano da ilha, quanto no projeto cubano-americano de Miami, o que caracteriza o sentimento de não pertença do grupo. O porteiro, para o autor, é um típico representante dessa *Geração Mariel*, sempre em busca de uma nova fuga, à procura de uma porta (MARQUES, 2009, p. 248).

⁶⁵ *Todos estábamos casi en la miseria [...] se destapaba a los hipócritas y era contraria a la moral burguesa característica de un gran grupo de personas [...] de una sociedad muchas veces conservadora y reaccionaria como era la de Miami y, en gran parte, la de Estados Unidos [...] Todas las gentes establecidas en este país nos miraban como seres extraños [...]*

⁶⁶ Ver: MARQUES, R.L. **A condição Mariel**: memórias subterrâneas da experiência revolucionária cubana (1959-1990). 2009. 277 f. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-graduação em História, Universidade de Brasília, Brasília, 2009.

E assim, com estes comentários sobre a incessante busca de Reinaldo pela liberdade em seus escritos e vida, finalizamos o presente capítulo de análise literária de *Antes que anochezca*, destacando a visão de Arenas sobre os males da censura, causados pelo sistema revolucionário cubano de 1959. Que segundo o próprio o escritor cubano – sua geração, nascida pelos anos 1940, foi uma geração perdida; destruída pelo regime “comunista”.⁶⁷ Pensamento este, que sintetiza o contexto, tornando não só compreensível a revolta e parcialidade de Reinaldo Arenas na obra analisada, como a pertinência de seu estudo para fazer com que as sociedades contemporâneas e vindouras ampliem suas percepções, seus olhares para a história de maneira que possamos aprender com a mesma, sem descuidar do necessário rigor com as fontes, sua preservação e construção de narrativas.

⁶⁷ Texto original: “Nuestra generación, la generación nacida por los años cuarenta, ha sido una generación perdida; destruida por el régimen comunista” (ARENAS, 2008, 114).

4 *BEFORE NIGHT FALLS*: HOLLYWOOD E AS REPRESENTAÇÕES DA CENSURA NA CUBA CASTRISTA

*Eu fui matando os meus heróis aos poucos
Como se já não tivesse
Nenhuma lição pra aprender*

*Eu sou uma contradição e fuge da minha mão
Fazer com que tudo que eu digo faça algum sentido
Eu quis me perder por aí fingindo muito bem
Que eu nunca precisei de um lugar só meu*

*Memórias, não são só memórias
São fantasmas que me sopram aos ouvidos
Coisas que eu nem quero saber [...]
Pitty*

Incontestavelmente o cinema oferece novos meios para que as memórias e denúncias narradas em *Antes que anochezca* ecoem cada vez mais longe, no espaço (sociedades) e no tempo. Pois, seguindo as concepções de que “na sociedade moderna, são comumente identificadas com a autenticidade objectiva do real: ‘a imagem é vida’, ‘o cinema, janela aberta sobre o mundo’” (CLERC, 2004, p. 285), faz-se necessária, assim, a realização de uma literatura comparada frente às novas artes pós-modernas.

Com o destaque de *frames* do filme, espera-se neste capítulo apreender como o cineasta Julian Schnabel reescreveu através de imagens a narrativa de Reinaldo Arenas, notadamente no que se refere às práticas de censura familiar, social e do estado. Assim, o que será exposto aqui está para além de uma crítica de cinema⁶⁸, mas sim, trata-se de uma análise comparativa, relacionando a obra literária com a adaptação fílmica através dos mesmos três tópicos sobre as representações da censura – a censura antes da Revolução cubana; a censura castrista; e os ecos do exílio – apresentadas no capítulo anterior.

Desta forma, torna-se necessário no primeiro momento que nos aprofundemos mais sobre a biografia e principais características das produções do cineasta Schnabel, somado com a observação das relações de *Before Night Falls* com outras películas

⁶⁸ “a crítica tem como objectivo avaliar, ou seja, atribuir um juízo de valor a um determinado filme [...] coloca de lado as características singulares e a especificidade de cada um dos filmes” (PENAFRIA, 2009, p. 2).

estadunidenses que possuem temáticas semelhantes. Para posteriormente seguir com nossa análise a partir dos fragmentos do filme em voga, apoiados principalmente nas teorias da adaptação de João Batista de Brito (2006) – no processo de redução, adição, deslocamento, transformação, simplificação e ampliação da obra literária de Arenas para o cinema – e nas análises de conteúdo e imagem e som de Manuela Penafria (2009).

4.1 Julian Schnabel e a Cuba de Hollywood

Numa primeira leitura da adaptação de *Antes que Anochezca* (2000), feita por Julian Schnabel (1951–), podemos, até de maneira inocente, afirmar que mesmo o filme fazendo parte do período do cinema contemporâneo dos Estados Unidos, este não apresenta formato exclusivamente do cinema comercial. Pois, esta obra cinematográfica apresenta frágeis fronteiras entre outros modelos teóricos como os filmes documentais do Novo Cinema Latino-americano, que por sua vez traz influências do Neorrealismo. Além da presença do Neoexpressionismo característico do cineasta e artista plástico estadunidense, versando entre contextos de estilos narrativos e discursivos, a exemplo das projeções de elementos da natureza como se fossem pinturas sensoriais. Fica fácil observar a abundância dos efeitos visuais e sonoros em seus filmes.

Schnabel dirigiu até o presente momento seis filmes, os quais apresentam um perfil bem característico do cineasta, pois, são películas documentais e/ou biográficas. São eles: *Basquiat* (1996), *Before Night Falls* (2000), *O Escafandro e a Borboleta* (2007), *Lou Reed's Berlin* (2007), *Miral* (2010) e *No portal da eternidade* (2018).

Desde sua primeira produção/direção cinematográfica – “*Basquiat – traços de uma vida*” (1996) – a qual conta a biografia de Jean-Michel Basquiat, grafiteiro, artista plástico pós-moderno à margem de sua sociedade e época, Schnabel apresenta a vida de um personagem real misturando elementos ficcionais e características autoficcionais usadas comumente por artistas contemporâneos.

Mais que cinebiografia, *Basquiat* pretende discutir a arte e o artista perante a sociedade. A começar pelas cenas iniciais, quando o menino vê sua mãe se emocionar diante da *Guernica*, de Picasso. Cena imaginária ou real, pouco importa, porque, no contexto da história, é como um rito de passagem, coroamento do futuro pintor, que, em criança, intui o poder transformador da arte (ORICCHIO, 2018).

Analisando a cinebiografia de Schnabel, Honório Filho e Vieira Junior (2010) compreendem que o cineasta se insere em um grupo de cinema contemporâneo que

trabalham com a amplitude da sensorialidade. Direcionando o corpo e espaço como experiências sensitivas, o diretor faz com que o espectador se afaste da realidade e experimente sensorialmente o mundo pela ótica da personagem central. Tal dinâmica é prevaiente em *O escafandro e a borboleta*, produção de 2007, baseado na autobiografia de Jean-Dominique Bauby, editor da revista *Elle*, publicada em 1997. Sua narrativa expõe os dramas vivenciados por Bauby que,

após um acidente vascular cerebral (AVC), fica com sequelas irreversíveis que afetam a fala e praticamente todos os seus movimentos. Assim, Bauby é atingido por uma rara doença, a Síndrome do Encarceramento (*locked-in*), que se caracteriza pela consciência preservada do paciente e pelo comprometimento da parte física, devido à lesão no tronco cerebral que, consequentemente, afeta a fala (LEONEL et al., 2009). Entretanto, os acometidos por essa doença podem ser capazes de comunicar-se utilizando os movimentos oculares, piscando e movendo os olhos, como ocorre com Jean-Dominique Bauby (GALLI; MOREIRA, 2013, p. 2).

Para Honório Filho e Vieira Junior (2010), a estética adotada por Schnabel foca na subjetividade do personagem como centro da narrativa. Bauby passa a contar com, segundo ele, aquilo que não foi paralisado: sua imaginação e sua memória. Para os autores, nessa dinâmica sensorial, o limite entre o real e o surreal é pequeno, buscando ampliar os limites do ficcional e imaginativo posto que tudo está sob a ótica do narrador. O arrojo de Schnabel é mergulhar o espectador na visão limitada dos sentidos de Bauby, refém dos movimentos do olho esquerdo: “é nos dada a oportunidade de assumir a identidade desse indivíduo. Os outros personagens dialogam diretamente para a câmera, mas existe uma barreira entre nós e eles, que é justamente Bauby. A capacidade sensorial limitada dele passa a limitar a nossa” (HONÓRIO FILHO; VIEIRA JUNIOR, 2010, p. 7).

Porém, por mais que as produções de Julian Schnabel tragam características próprias, principalmente esta ênfase na experiência sensorial, estas não são suficientes para isolar o filme analisado nesta dissertação como uma película transgressora e qualitativamente superior às demais produções estadunidenses sobre a mesma temática – a ditadura castrista e o socialismo⁶⁹. Entendemos que a obra se insere no contexto da produção industrial hollywoodiana que tende a retratar uma Cuba romântica antes da revolução e a Cuba terrível e antidemocrática pós-1959 ainda que, guardadas as opções

⁶⁹ Nota-se que perdurou a tendência de aversão a tudo que se remete ao socialismo e suas origens: “[...] em 1945, retorna Hollywood aos filmes de propaganda. O clima anti-soviético da guerra fria recebe filmes [...]” (PINTO, 2007, p. 19-20).

estéticas de Schnabel, esta Cuba seja o país visto, sentido e experimentado por Arenas na interpretação de Javier Bardem.

Para subsidiar tal análise, apresentamos aqui filmes estadunidenses que possuem temáticas que dialogam com *Antes que anochezca* (2000), dando significância a esta percepção dicotômica da Cuba pré e pós-revolucionária. Listamos nove filmes no quadro abaixo:

TÍTULO	ANO	DIREÇÃO	SINOPSE
<i>CHE!</i> (no Brasil: <i>Causa Perdida</i>)	1969	Richard Fleischer	O filme acompanha a aventura de Che Guevara na Revolução Cubana, sua participação no novo governo até sua partida para liderar a grande revolução comunista na América Latina.
<i>The Godfather – part II</i> (No Brasil: <i>O Poderoso Chefão Parte II</i>)	1974	Francis Ford Coppola	Na segunda parte da trilogia da Família Corleone são narradas duas histórias paralelas: primeiro, em flashback, a saída do pequeno Vito Corleone da Sicília para a América, seu crescimento no submundo mafioso de Nova York até sua ascensão como maior líder da máfia nos Estados Unidos; por outro lado, na década de 1950, a ascensão de seu filho Michael Corleone na liderança da <i>famiglia</i> , diversificando os negócios e intensificando a violência e as ramificações políticas ⁷⁰ .
<i>Cuba</i>	1979	Richard Lester	A história de um mercenário britânico contratado para treinar o exército de Fulgêncio Batista contra a guerrilha de Fidel Castro.. Lá ele reencontra um antigo amor, agora casada com um poderoso político do país.
<i>Scarface</i>	1983	Brian De Palma	O filme se inicia com o episódio cubano chamado de “êxodo de Mariel” no qual vários cubanos

⁷⁰ “[...] com o objetivo de estreitar os negócios em Las Vegas e em Havana (Cuba). Grande parte da trama de *O poderoso chefão – Parte II* ocorre em Cuba, onde estão Michael e Fredo. Em plenas tratativas com o governo, ocorre a Revolução Cubana e a tomada do poder por Fidel Castro, e eles decidem voltar para os Estados Unidos” (PIRES, 2016, p. 70).

			deixaram, de maneira autorizada ou expulsos, o país. Acompanha então, a chegada de Tony Montana a Miami e sua ascensão no mundo do tráfico de drogas na cidade até tornar-se um violento traficante.
<i>Havana</i>	1990	Sydney Pollack	Uma narrativa romântica que segue um jogador de pôquer estadunidense e contrabandista em Cuba que se apaixona por uma mulher, casada com um dos líderes da revolução em curso. O contrabandista auxilia no tráfico de armas para os revolucionários, mas quando a Revolução eclode, sua amante resolve ficar em Cuba para solidificar o novo governo.
<i>Dirty Dancing: Havana Nights</i> (No Brasil: <i>Dirty Dancing 2: noites de Havana</i>).	2004	Guy Ferland	Narra a história de uma jovem estadunidense que vai morar com sua rica família em Cuba, no ano de 1958. Lá apaixona-se por um instrutor de dança cubana. Porém, a vitória dos revolucionários em 1959 faz com que seus pais, assim como todos os estadunidenses residentes, decidam fugir da ilha e retornar aos Estados Unidos.
<i>The lost city</i> (No Brasil: <i>A cidade perdida</i>).	2005	Andy Garcia	O proprietário, considerado apolítico, de um clube de Havana é surpreendido pela revolução de 1959. Tenta manter as tensões políticas longe de seu estabelecimento, mas vê seus irmãos se juntarem às ações do novo governo.
<i>Che</i>	2009	Steven Soderbergh	Acompanha os preparativos da revolução cubana em Sierra Maestra até a tomada do poder em 1959 sob a ótica de Che Guevara.
<i>Che – part II</i> (No Brasil: <i>Che – a guerrilha</i>)	2009	Steven Soderbergh	Acompanha Che Guevara em suas funções executivas e diplomáticas no governo cubano até sua ida para a Bolívia para provocar a grande revolução latino-americana onde iria encontrar a morte.

Estas películas trazem à tona uma moda de representar as mazelas do socialismo cubano sobre uma visão estadunidense, notadamente após o bloqueio econômico

imposto pelos Estados Unidos e a propaganda anticomunista durante toda a Guerra Fria. Mesmo com a queda do Muro de Berlim em 1989 e o fim da União Soviética em 1991, a sombra do comunismo é sempre uma dimensão política a ser combatida e um inimigo terrível a ser expresso no cinema. Nesse contexto, mesmo que estas obras apresentem uma atmosfera de denúncias e histórias autoficcionalis, ainda assim, elas tendem a uma perspectiva unilateral. Como ficam claras as intenções da época, logo nos textos introdutórios do filme, *Scarface* (1983):

Já *Scarface* (1983), de Brian de Palma, abre-se com o seguinte texto: “Em maio de 1980, Fidel Castro abriu o porto de Mariel, Cuba, com a aparente intenção de permitir que alguns cubanos se reunissem com seus familiares nos Estados Unidos. Em 72 horas, 3 mil embarcações americanas foram até Cuba. Logo ficou evidente que Castro obrigava os barcos a levar não só os familiares, mas a escória de suas prisões. Dos 125 mil refugiados que chegaram à Flórida estima-se que 25 mil tinham antecedentes criminais” (COELHO, 2012, p. 4).

Nesse corpo de filmes podemos demarcar algumas tendências. A primeira, de filmes que seriam categorizados como aventuras ou dramas românticos nos quais se encaixariam: *Cuba*, de Richard Lester (1959) e *Havana*, de Sidney Pollack nas quais as desilusões amorosas dos protagonistas são causadas pela adesão de suas amantes à revolução cubana, dramatizada na expressão melancólica de Robert Redford ao final de *Havana* ao perceber, nos anos de 1960, que não chegam mais barcos de Cuba. De igual modo, o romance de *Dirty dancing 2: noites de Havana*, dirigido por Guy Ferland em 2004, no qual podemos ver uma Cuba, em 1958, romantizada, musical, caribenha e negra. Ainda que se perceba a repressão política e diferença de tratamento entre cubanos e estrangeiros (estadunidenses), esta última narrativa está centrada na jovem dos Estados Unidos apaixonada pela viril latinidade do dançarino cubano e que nem a Revolução cubana poderá frustrar, culminando com o típico final feliz dos protagonistas.

Outra linha são os libelos contra a revolução cubana ainda que desvelem as contradições entre a ditadura de Batista e a ditadura que se instalaria pós-revolução de 1959. Nesse modelo está a cinebiografia de Che, *Causa perdida*, dirigida por Richard Fleischer em 1969, na qual é retratada uma Cuba miserável sob a presidência de Fulgêncio Batista, as tentativas de fuga dos estrangeiros (principalmente estadunidenses) com a entrada do novo governo (os guerrilheiros/revolucionários e Fidel Castro). Além de explorar a recente morte de Che Guevara, ocorrida dois anos

antes, como o fim de um movimento antidemocrático que buscava se espalhar pela América Latina, a figura de Fidel Castro é representada por Jack Palance, notório intérprete de vilões das duas décadas anteriores do cinema hollywoodiano. Em *Scarface*, dirigido por Brian De Palma, em 1983, a narrativa está focada na ascensão do tráfico de drogas na Miami dos anos 1980. Nesse contexto, apesar de enfatizar a guerra das drogas envolvendo estadunidenses, porto-riquenhos e cubanos, o filme opta por dar ênfase aos cubanos expatriados por Fidel em 1980 como notórios criminosos que impulsionaram o tráfico nos Estados Unidos. O filme foi muito criticado por tratar os cubanos expatriados como criminosos, no entanto, essa visão não era um preconceito estadunidense, mas o reflexo das contradições de sua época. Para Marques (2009, p. 169),

os cidadãos cubanos pertencentes ao lumpen, ou à escória, ou a qualquer outra rotulação pejorativa, não eram considerados bem-vindos aos Estados Unidos da América e tampouco significavam uma perda em Cuba; mas sim, um estorvo a ser repellido por todos. A convergência de preconceitos sociais, raciais, sexuais superava o fator ideológico. O que definimos como Condição Mariel é o processo de estigmatização ao qual os dissidentes cubanos exilados de 1980 foram submetidos; tanto em Havana quanto em Miami, seja pelo governo cubano ou norte-americano, pela comunidade cubana de Miami, ou pela população de Havana.

Também nesta categoria, se insere *A cidade perdida*, dirigida em 2005 pelo cubano radicado nos Estados Unidos, Andy Garcia. Aqui, Cuba é retratada como um paraíso de prazeres (jogos e mulheres) para os estadunidenses em uma crítica aos vínculos políticos entre os Estados Unidos e o governo de Fulgêncio Batista. Sua narrativa também ilustra o descontentamento da população com o governo Batista. Contudo, o diretor não reconhece valores na revolução de 1959 destacando que houve tão somente a troca de uma ditadura por outra.

Por fim, cabe destacar a segunda parte da trilogia “O poderoso Chefão”, dirigida em 1974, por Francis Ford Coppola. No meio do filme, buscando a expansão de seu mercado de jogos e prostituição, Michael Corleone viaja a Cuba para consolidar seus negócios com o governo corrupto de Fulgêncio Batista.⁷¹ Destaque-se uma cena bastante curiosa, na qual Michael comemora o aniversário, no réveillon de 1959, de um

⁷¹ Havana havia sido desde a sua fundação uma importante cidade portuária e há décadas havia se tornado um balneário turístico dos norte-americanos. A cidade era famosa pelos seus cassinos, prostituição e vida noturna “desregrada”. A imagem que o governo pretendia estampar não era essa, mas sim de uma revolução dos trabalhadores [...] (MARQUES, 2009, p. 97-98).

de seus parceiros comerciais com um bolo que possui o formato da ilha cubana, repartindo alegoricamente o país entre seus aliados, conforme seus interesses econômicos, sejam legais ou não. Para Assunção e Alves (2011), a saga da família Corleone é uma metáfora do capitalismo estadunidense, desde a chegada do pequeno Vito a Nova York no início do século XX vislumbrando a Estátua da Liberdade até os negócios escusos que estabelece com todas as instituições fundamentais do país, o Estado, a Igreja Católica e a Imprensa. Para a autora, especificamente nesta cena da festa que é invadida pelos revolucionários que derrubam Batista e frustram os planos da *Famiglia*, a quebra das máquinas caça-níqueis denotaria a recusa dos cubanos a este modelo social e econômico vinculado à máfia, ao crime organizado.

Por fim, uma última categoria está centrada na cinebiografia de Che Guevara, realizada em duas partes por Steven Soderbergh, em 2009. Este filme utiliza atores latinos e é falado em espanhol fugindo dos modelos hollywoodianos de usar atores estadunidenses falando um inglês com sotaque espanhol. Retrata a guerrilha e a ação dos revolucionários cubanos de maneira amplamente favorável e desvela Guevara destituído de sua aura mítica, enérgico, incisivo, decidido, mas também com medos, hesitações e doente. Esta opção do diretor retira toda a espetacularização das ações de Guevara, fugindo da narrativa heroica de Hollywood, por isto mesmo resultando em uma narrativa fria e sem emoção.

Diante deste quadro, compreendemos que o filme *Antes que anochezca* (2000) traz suas questões políticas e sexuais trabalhadas sob a visão (censura) comum de Hollywood. Enquanto na literatura e no teatro vemos uma ampliação – exagero – da realidade⁷², com a estratégia de chamar a atenção de seu público para as temáticas envolvidas, por outro lado, no cinema é comum observar um tipo de censura, pois, as problemáticas mais pesadas como as de cunho sexuais ou políticas geralmente são simplificadas, quando não silenciadas para um público casto, puritano e elitizado que é o referente ao cinema hollywoodiano.

Entendemos, em linhas gerais, que o cinema, principalmente o hollywoodiano, é antes uma indústria, posteriormente uma arte. Nesse sentido, essa é uma regra geral (não escrita), apesar de ter sido lei entre os anos 1930 e 1960 nos Estados Unidos (o chamado Código Hays). No entanto, cabem as exceções e subversões que se opõem à censura e

⁷² “[...] Não espanta, portanto, que a personagem pareça o que há de mais *vivo* no romance; e que a leitura deste dependa basicamente da aceitação da *verdade* da personagem por parte do leitor.” (CÂNDIDO, 2000, p. 54).

fazem avançar as áreas. Exceções e subversões estas, que mesmo com a questão cultural de projeção-identificação-transferência⁷³, ainda que de forma sutil, podem ser observadas na produção fílmica de Schnabel, *Antes que anochezca* (2000).

Na adaptação de *Antes que Anochezca*, título original *Before Night Falls*, Schnabel traz como preferência o idioma inglês, apesar da grande gama de atores e obra literária serem comuns do universo latino. O cineasta também usa como estratégia os grandes nomes da dramaturgia cinematográfica (atores consagrados) como Johnny Depp, Javier Bardem, Sean Penn, Olivier Martinez e Andrea Di Stefano. Porém, como diferencial apresenta uma dinâmica não tão comum: como as imagens granuladas, sem extrema qualidade/nitidez, tendência às ideias políticas, pormenores, e aos problemas sociais (enfoque sociológico) e cenas reais de documentários históricos (enfoque documental).

O filme foi indicado a catorze premiações, proporcionando ainda mais destaque mundial à história de Arenas. Entre as premiações, o diretor recebeu o Leão de Ouro no Festival Internacional de Cinema de Veneza (2000), e o ator protagonista Javier Bardem foi indicado ao Oscar de melhor ator e ganhou o Globo de Ouro também como melhor ator no ano de 2001.

A versão cinematográfica narra a vida de Arenas através de uma cronologia linear, e apesar das expressividades visuais de Schnabel, possui blocos de tempos bem definidos, diferentemente da autobiografia que traz capítulos mais curtos, outros mais longos. Além do grande diferencial de começar narrando já o final de sua própria vida para regressar às origens.

Julian Schnabel também escolhe misturar os idiomas inglês – sendo este predominante – e espanhol através do personagem-narrador e demais personagens durante sua narrativa, e ainda modifica os nomes de alguns personagens importantes como Padilla (intelectual) e Miguel (iniciador de Arenas nas noites de Havana).

Vale mencionar que é esperado que as adaptações fílmicas de obras de outras naturezas, como as literárias, sejam ressignificadas através de enfoques que dependem das características adotadas pelo diretor como leitor-intérprete. Isso não define que uma obra seja mais completa do que outra, pois, se tratam de linguagens distintas, que corporificaram por meio das mudanças sociais.

⁷³ “É o complexo projeção-identificação-transferência que comanda todos os chamados fenômenos psicológicos subjetivos, ou seja, os que traem ou deformam a realidade objetiva das coisas [...]” (MORIN, 1980, p. 82).

A obra de Arenas não é desvalorizada e nem empobrecida ao passo que se transforma em uma outra linguagem que passa por um processo de atualização por parte de seu interlocutor, pois o diretor de *Before Night Falls* é um leitor, cuja interpretação de tal literatura se faz de uma inferência de mundo, no que diz respeito à época que se passou a história coadunando com as informações do contemporâneo. O que temos, na verdade, é um processo de releitura e ressignificação de linguagens mediante aos espaços de tempo. Nada é perdido, tudo é ressignificado para sua temporalidade.

Para tanto, Chistian Metz (2007) afirma que, todo filme é uma obra de ficção. Pode-se aproveitar desse discurso não para eliminar conceitos como o não-ficcional, mas para mostrar que a criação por si só, a representação, nunca será o que representa⁷⁴. Certa vez, o professor de Estética e Psicanálise Carlos Mascarenhas⁷⁵, mencionou em sua aula que a verdade e a linguagem são limitadas, sempre serão um semi-dizer. Ou seja, nem mesmo a autobiografia é uma obra isenta de interferências subjetivas.

As expressões artísticas em geral, como o Cinema e a Literatura, possuem mensagens tão abrangentes, que são usadas como fontes de análise para tantos outros campos do saber como a História, Filosofia, Sociologia, Educação, Comunicação, etc. Assim, para além da crítica, como parte da metodologia deste último capítulo da análise, selecionamos falas dos personagens e frames específicos para compará-los às citações do próprio Arenas sobre o período histórico vivido, principalmente no tocante as censuras experimentadas.

Manuela Penafria (2009) ao fazer a distinção entre o que seria uma mera crítica e uma análise fílmica, afirma que mesmo as análises não possuindo uma única metodologia, nestes casos o filme é decomposto em partes, como imagens, sons, planos, personagens, etc. e recomposto para reafirmar a mensagem transmitida, sua interpretação.

Análise é, então, o de explicar/esclarecer o funcionamento de um determinado filme e propor-lhe uma interpretação. Trata-se, acima de tudo, de uma actividade que separa, que desune elementos. E após a identificação desses elementos é necessário perceber a articulação entre os mesmos. Trata-se de fazer uma reconstrução para perceber de

⁷⁴ Na contramão dessa afirmação de Metz, Carroll (2005) entende que afirmar que toda narrativa cinematográfica é ficção não percebe que toda representação é uma forma de revelar a realidade. Distinguir ficção de não-ficção, portanto, envolve uma indexação e tal indexação é um convite do realizador a interpretarmos a obra como se referindo ao mundo real, suas contradições e possibilidades de apreensão e percepção.

⁷⁵ Professor Doutor do Departamento de Teatro e do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema e Narrativas Sociais na Universidade Federal de Sergipe.

que modo esses elementos foram associados num determinado filme (PENAFRIA, 2009, p.1-2).

Assim, com fragmentos e composições de significados, realizamos nossa análise comparativa, que se encontra nas próximas páginas deste capítulo. Ressaltando como a censura é transposta da linguagem de Arenas para a de Schnabel, a partir da teoria sobre tipos de interpretação apresentada por Penafria (2009), ademais de outros elementos que sofreram modificações – cenas que envolvem redução, adição, deslocamento, transformação, simplificação e ampliação – segundo os conceitos de Brito (2018).

4.2 As representações da censura em *Before night falls*

Entramos no objeto deste trabalho, o qual trata-se de um estudo interdisciplinar da contemporaneidade, em que analisamos ao mesmo tempo os aspectos sociológicos, históricos, ficcionais, literários e cinematográficos de duas narrativas de naturezas diferentes.

Polêmica esta, que durou décadas no campo da literatura comparada, quando estudiosos relutaram em aceitar a equivalência qualitativa entre a narrativa literária e sua adaptação para o cinema; e que hoje, através das novas teorias da narrativa, não é mais aceitável tal cerceamento. Como podemos ver em *Uma teoria da adaptação*, de Linda Hutcheon (2011, p. 14):

O “texto adaptado” – termo puramente descritivo que prefiro utilizar no lugar de “fonte” ou “original” – também pode ser plural, conforme filmes como *Moulin Rouge* (2001), de Baz Luhrmann, nos ensinaram. E há ainda outra possibilidade: uma vez motivados, podemos na realidade ler ou ver o chamado original após experienciar a adaptação, dessa forma desafiando a autoridade de qualquer noção de prioridade. As diversas versões existem lateralmente, e não de modo vertical.

A própria concepção desta dissertação se deu inicialmente através da adaptação cinematográfica, partindo para a obra fonte e assim até chegar em tudo o que está sendo apresentado.

Mesmo, que ainda hoje a popularidade das adaptações seja contestada pela crítica, presente em jornais e revistas, o que atualmente realizamos no meio acadêmico é trazer à tona as particularidades e similitudes entre as narrativas de gênero diferentes, destacando suas funcionalidades: “[...] de um lado, a popularidade das adaptações; de outro, o desprezo sistemático com o qual são atacadas. Em contrapartida, as adaptações

são aqui examinadas como revisitações deliberadas, anunciadas e extensivas de obras passadas” (HUTCHEON, 2011, p. 14-15).

Revisitação é a busca da compreensão hipotética da realidade do autor por parte de quem promove a adaptação. Na melhor das hipóteses, as lacunas intertextuais esperam ser preenchidas através da inferência cultural do interlocutor, do que ele sabe sobre aquela distante realidade e qual efeito esta causa nele como um intérprete de leituras atemporais. No caso de *Before Night Falls*, o diretor precisou conhecer a cultura alvo para adequar a sua linguagem, torná-la verossímil a realidade aparente.

4.2.1 A censura antes da Revolução cubana

O Primeiro elemento a destacar nas representações do filme de Schnabel está nas escolhas, tanto do título do filme quanto do idioma falado pelas personagens. Por ser uma produção hollywoodiana, o cineasta opta pelo predomínio do inglês mesmo que as personagens sejam cubanas e estejam em seu país. Há uma opção em colocar o espanhol na fala dos sujeitos mais simplórios (a mãe e avó de Arenas), além dos xingamentos como um veio de incivilidade inadmissível no idioma inglês. Tal escolha é técnica e econômica posto que, diante do elenco internacional torna-se mais fácil a lida com o idioma padrão da indústria cinematográfica estadunidense, além de colocar o filme na rota de premiações da mesma indústria⁷⁶.

Como já mencionado anteriormente, apesar das cenas visuais da adaptação serem acompanhadas pela narrativa oral em primeira pessoa da personagem Reinaldo Arenas, na voz do ator Javier Bardem, percebemos um **deslocamento** entre literatura e adaptação fílmica: na escolha do diretor em seguir a ordem cronológica mais comum, linear⁷⁷. Assim, começando a narrativa fílmica a partir do segundo capítulo do livro.

Os primeiros planos apresentam imagens da natureza, revelando a liberdade que Reinaldo vivia na infância. Com grande enfoque nas árvores da província de Oriente em contra-plongée (1943), o som e a imagem da água caindo das folhas, a chuva nas calhas, a cascata ao ritmo dos tambores de música extra-diegética, som da correnteza (trovões), rio e o banho dos homens nus. Tudo isso, condensando seis dos dez primeiros capítulos

⁷⁶ Por sua atuação, Javier Bardem foi indicado ao Oscar de melhor ator em 2002, sendo derrotado por Russell Crowe no filme “Gladiador”. Em 2011, conquistou nova indicação ao Oscar de melhor ator, desta feita por uma personagem que falava tão somente o idioma catalão em “Biutiful”, de Alejandro Gonzalez Iñárritu.

⁷⁷ [...] Ao invés de seguir essas vanguardas, o cinema ficou na retaguarda e preferiu seguir o modelo convencional do romance do século anterior, contando uma estória com começo meio e fim, e assumindo ser três coisas, ao mesmo tempo: ficcional, narrativo e representacional (BRITO, 2006, p. 4).

da obra de Arenas: *Las pedras*; *La arboleda*; *El río*; *La escuela*; *El templo*; e *El aguacero*.⁷⁸

Provavelmente, a **redução** de um desses primeiros capítulos que foram suprimidos do filme, o chamado de *El pozo*⁷⁹, deve-se à estratégia do cinema comercial hollywoodiano. Já que, ficaria um pouco pesado apresentar para um público puritano, uma criança com desejos eróticos por seu avô.

No tocante as representações da censura, a primeira cena do filme que destacamos para tal, traz adaptações dos tipos **adição**, **transformação propriamente dita** e **ampliação**:



FRAME 1 – Começo de tudo – cenas de 0 a 0:06:40

Nos primeiros minutos de filme, nota-se a **transformação propriamente dita** através da narrativa visual sobre a pobreza e liberdade da infância e pré-adolescência de Reinaldo, representada através das tomadas sobre os elementos da natureza e da vida campestre. Fase que quando este não escrevia na escola, tratava de registrar suas primeiras palavras nos troncos das árvores onde vivia.

A cena destacada nesse primeiro *frame* retrata uma **ampliação e adição**, o drama de um menino que foi reconhecido pela professora como um bom poeta e seu avô

⁷⁸ Tradução nossa sobre os títulos dos capítulos: As pedras; O bosque; O rio; A escola; O templo; e O aguaceiro.

⁷⁹ Tradução nossa: O poço.

não aceita esta sensibilidade afluída às artes e o leva para presenciar a derrubada de uma das árvores.

A violência do avô é representada através de movimento do machado voando em contraste com a árvore e o céu. Podendo tal cena ser interpretada como uma demonstração de machismo através do trabalho braçal, força bruta. Ou ainda, boicotar as escritas nos troncos das árvores, menino Reinaldo fazia nos períodos livres.

Ademais, as árvores significavam muito para o pequeno escritor. Tanto que na cena do filme em que participa do Concurso Nacional de Jovens Narradores na Biblioteca Nacional, entre o tempo de 0:15:40 a 0:17:27, Arenas narra um trecho de sua primeira obra – *Cantando en el pozo* (1967) – no qual diz que sua mãe “[...] *parece un gran tronco de árbol* [...]”, enquanto aparece a imagem da mãe em contra-plongée, reforçando a ideia do imponente vegetal, plenitude da natureza e origens do literato.

Estas últimas informações narradas na obra de Schnabel são externas ao livro *Antes que anochezca*, ou seja, são **adicionais**. E ao analisar a imagem do avô derrubando a árvore, podemos dizer que tal cena se caracteriza como o começo de toda censura, dramas e fantasmas que voltariam a atormentar a vida do literato.

Outro exemplo de colaboração na construção de significados entre gêneros textuais diferentes, de **transformação propriamente dita**, está na cena da adaptação fílmica, em que o escritor ainda pré-adolescente tem o primeiro contato com a liberdade sexual no prostíbulo de Eufrázia. Tão pequena é sua pouca idade, que esta é representada numa tomada em plongée, enquanto o garoto Reinaldo e seu amigo, Carlos, estão para ingressar no local.

Também vale mencionar o som diegético, latino e embriagador do cabaret, e enquanto recebe um sexo oral de uma jovem prostituta, morena e bela, chamada Lolín, aparece repentinamente na tela a imagem de seu amigo movendo a língua como uma insinuação erótica.



FRAME 2 – Iniciação sexual – cenas de 0:06:35 a 0:08:03

Tal estratégia visual do diretor para encarnar (dar corpo) a imaginação descrita por Arenas de quando estava perdendo sua virgindade com uma mulher e que talvez tenha pensado no rosto do próprio amigo e amor platônico, para manter-se excitado.⁸⁰

O que alguns demonizaram como a incorporação grosseira do meio cinematográfico poderia ser “redimido” através do que Kamilla Elliott chama de “o modelo incarnacional”, isto é, a idéia cristã de que graças à adaptação a “Palavra” do romance é “feita Carne” (STAM, 2006, p. 27).

Diferente da obra literária, na qual Arenas propõe a Carlos uma fuga com os rebeldes, na obra de Schnabel é Carlos que propõe a caminhada e não cumpre. Então, tanto no filme quanto no livro por escolha própria de Arenas, decide caminhar em direção à revolução: tomando a estrada para Velasco.

Ainda na cena do *frame 2*, percebemos um avanço entre o capítulo *El Repello* até o *La Revolución* da obra literária, através de uma transição entre o som do cabaret e

⁸⁰ Eu dancei com Lolín, uma mulata jovem com umas coxas poderosíssimas; [...] fui à casa em frente a fornicar com Lolín. Recordo que o fizemos à luz de uma lamparina e lembrei de minha mãe no campo; eu estava nervoso e não conseguia me concentrar, porém Lolín ajeitou tudo de tal modo que, finalmente, me excitei. Ou fui eu mesmo que consegui isso, pensando no rosto de Carlos, que me esperava afora? De todos modos, foi a primeira vez que ejaculei no sexo de uma mulher (ARENAS, 2008, p. 59 – Tradução nossa). // **Original:** *Yo bailé con Lolín, una mulata joven de unos muslos poderosísimos; [...] fui a la casa de enfrente a templar con Lolín. Recuerdo que lo hicimos a la luz de un quinqué y recordé a mi madre en el campo; yo estaba nervioso y no se me paraba, pero Lolín se las arregló de tal modo que, finalmente, me eroticé. ¿O fui yo el que me las arreglé pensando en el rostro de Carlos, que me esperaba afuera? De todos modos, fue la primera vez que eyaculé en el sexo de una mujer.*

a Rádio Rebelde (esta retirada de um fato real e adicionada ao filme). Schnabel une o som libertador do cabaret (desejo, sensualidade, ginga corporal) com a chamada revolucionária dos rebeldes.

Neste mesmo momento, também é trabalhado o contraste com as imagens documentais, com as imagens reais de Fidel e o olhar admirado dos jovens, a narração da fuga de Batista, a alegria e ideais de libertação do povo cubano, sendo narrado em espanhol pelo personagem Reinaldo. Como podemos conferir no *frame* abaixo:

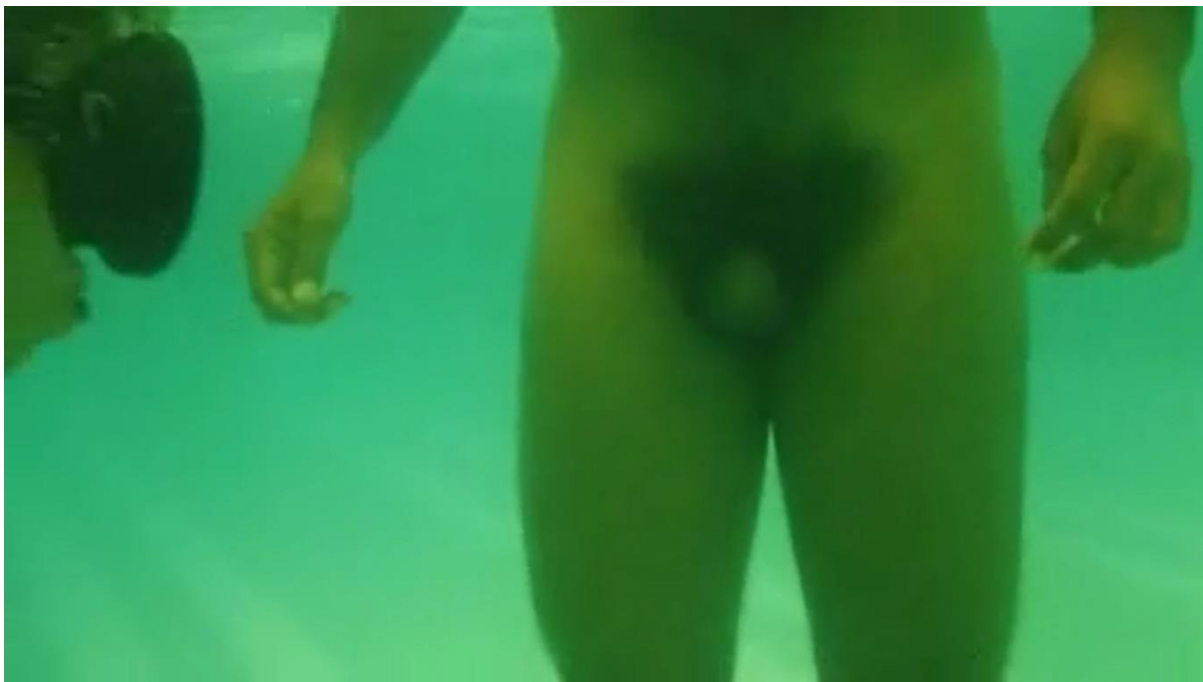


FRAME 3 – Registros históricos (documentários) – cenas de 0:12:49 a 0:14:58

O uso desses recursos próprios do gênero documentário geram uma maior aproximação do filme com o teor histórico do livro fonte, assim caracterizando ambas as obras como autoficcionais. Assim, Schnabel vai criando seu próprio estilo de narratologia cinematográfica, entre cenas mais próprias do real e cenas mais próximas da ficção e/ou subjetividade artística, como a próxima cena a ser analisada.

Partindo para os relatos sexuais, que estão bastante presentes na obra de Arenas, o diretor Schnabel também decide condensar tais eventos, ou segundo Brito (2006), faz a **transformação propriamente dita**, quando coloca um discurso de Reinaldo com uma cena do mesmo mergulhando no mar, enquanto submerso observa um homem de sunga, e num corte, de maneira rápida e chamativa aparece o mesmo homem totalmente despido (pênis a mostra) logo que ele termina de mencionar as três coisas que disfrutava nos anos 1960 – que eram “a máquina de escrever; a juventude desses dias, quando

todos tentavam ser livres; e o pleno descobrimento do mar”⁸¹. Sendo que no livro fica claro que esta descoberta se trata da natureza e liberdade marítima, e não propriamente da sexualidade dele. Porém, com a existência de outro momento na obra literária de menção sobre o sexo no mar, Schnabel prefere fazer a junção destas ideias numa única cena metafórica. Como verificamos no *frame* e nos trechos da literatura que seguem:



FRAME 4 – Descoberta do mar (sexual) – cenas de 0:35:58 a 0:36:37

Três foram as coisas maravilhosas que eu disfrutei na década de sessenta: minha máquina de escrever, [...] os adolescentes irrepetíveis daquela época em que todo mundo queria se liberar, [...] e por último, o pleno descobrimento do mar. [...] Era maravilhoso submergir-se e ver lá debaixo o fundo marino [...] (ARENAS, 2008, p. 135 – Tradução nossa)⁸².

As vezes realizávamos amor debaixo d'água. [...] Em algumas ocasiões, este ia acompanhado e, enquanto, submergido até o pescoço, falava com o amigo, eu lhe sugava poderosamente o membro até fazê-lo ejacular; [...] A pessoa com quem falava, o único que notava, talvez, era um suspiro profundo no momento de sua ejaculação (ARENAS, 2008, p. 127 – Tradução nossa)⁸³.

⁸¹ Trecho transcrito do filme *Before Night Falls* e adaptado.

⁸² *Tres fueron las cosas maravillosas que yo disfruté en la década del sesenta: mi máquina de escribir, [...] los adolescentes irrepetibles de aquella época en que todo el mundo quería liberarse, [...] y por último, el pleno descubrimiento del mar. [...] Era maravilloso sumergirse y ver allá abajo el fondo marino [...]*

⁸³ *A veces realizábamos el amor debajo del agua. [...] En ocasiones, éste iba acompañado y, mientras, sumergido hasta el cuello, hablaba con el amigo, yo le succionaba poderosamente el miembro hasta hacerlo eyacular; [...] La persona con quien hablaba, lo único que notaba, quizás, era un suspiro profundo en el momento de su eyaculación.*

Apesar da última cena analisada representar o início da década de 1960, as censuras sexuais, todavia, não partiam da Revolução, mas sim da autocensura baseada nos preceitos religiosos e sociais da época⁸⁴. Segundo o próprio Arenas, suas experiências sexuais eram, de certa forma, mais prazerosas por serem ocultas aos olhos de todos.

4.2.2 A censura castrista

O ambiente pós-revolucionário cubano ao qual Arenas se alinhou inicialmente vai desvelando seus preconceitos e suas linhas de aceitação, rejeição e perseguição dos sujeitos, desde aqueles que tinham perspectivas políticas diversas aos que tinham em suas práticas cotidianas, dentre elas as relações afetivas, destoantes da nova ordem moral.

No filme de Schnabel, as primeiras cenas que apontam para o cenário preconceituoso com os artistas, sobretudo os homossexuais vão acontecendo em justaposição entre os cidadãos comuns e a ação do Estado.

Primeiramente, no âmbito da UNEAC⁸⁵ quando Arenas inicia a escrita de seu primeiro conto para um concurso na universidade, Schnabel sinaliza que os horizontes poderão ser mais sombrios para Arenas à medida em que foca no plano médio o escritor à máquina e o plano vai se afastando, tornando-se um plano geral que revela na pintura da parede, os heróis da revolução sob as palavras: *valentia, deber, justicia*.

A censura e repressão sexual em Cuba recrudescer em uma sequência na qual Schnabel usa de **adições** e **transformações** ao texto de Arenas: tomada que envolve a chegada brutal do exército em uma festa de *santería*.

⁸⁴ Rever as páginas 55, 56, 57 e 58 da análise literária.

⁸⁵ *Unión de Escritores y Artistas de Cuba*.



FRAME 5 – Manifestação religiosa (*santería*) – cenas de 0:42:15 a 0:43:54

Esta representação da censura sofrida pelas manifestações religiosas, é notada uma adaptação muito bem-pensada e até necessária. Já que, por mais que não tenha sido citada na narrativa do cubano Arenas, o cineasta apresenta através de uma cena bem expressiva a *santería* como aquela que foi e é uma manifestação religiosa injustiçada pelo sistema⁸⁶.

Tal ação sofre uma fissão da imagem repressiva em direção às cenas de sexo entre os jovens como expressão de liberdade⁸⁷. Essa expressão começa a ser diminuída à medida em que se mostram os jovens assistindo, atrás de cercas, o discurso de Fidel sobre o sacrifício dos heróis e a acusação de depravação sexual como um produto do capitalismo. Essa sequência se conclui com a prisão de vários jovens, levados em caminhões até campos de concentração de trabalhos forçados – as UMAPs⁸⁸. Para o regime, não cabia aos jovens revolucionários tais práticas depravadas.

⁸⁶ Rever as citações sobre a censura religiosa em Cuba nas páginas 63 e 64 desta dissertação.

⁸⁷ Transcrição e tradução nossa da fala do narrador-personagem Arenas no filme (cenas de 0:43:43 – 0:45:44): “[...] e o sexo se tornou uma forma de combate, em uma arma usada contra o regime”.

⁸⁸ *Unidades Militares de Ayuda a la Producción*.



FRAME 6 – Campos de trabalho – cenas de 0:43:45 a 0:45:46

A censura violenta a práticas não diretamente políticas em sentido estrito (afeto e sexo), mas do âmbito da vida privada, dos costumes é um momento real das práticas de censura. Para Nodari (2012), a censura moral confere à tradição, aos costumes, uma força moral que justifica a ação coercitiva do Estado, assim como a culpabilização dos sujeitos “infratores”:

a censura é o poder (espiritualizante) que opera a passagem da violência à “idealização”, da coerção física à moralidade, da força à valoração imagética. [...] se os costumes são a primeira forma da *servidão voluntária*, e a obediência a eles, à moralidade, é uma *humilhação voluntária*, então a censura é o poder que institui e mantém a “servidão imaginária” (NODARI, 2012, p. 223).

O ápice da ação de censura se dá no espetáculo do julgamento televisionado de Heberto Zorrilla Ochoa. Aqui acontece uma estranha ação de **transformação** entre a autobiografia de Arenas e a adaptação de Schnabel. No livro de Arenas, a descrição é referente ao julgamento de Heberto Padilla. Não conseguimos identificar em nenhuma fonte o motivo da mudança do nome da personagem em julgamento, e de sua esposa Belkis Cuza Malé pelo nome fictício de Fina; talvez por não autorização da família. Porém, se a alteração nominal é perceptível, algumas alterações no processo são mais sutis.

Novamente acompanhamos a ação repressiva da censura do Estado nos planos de Schnabel. Ochoa é mostrado em plano geral em contra-plongée abaixo do cartaz

“*Dentro de la Revolución todo. Fuera de la Revolución nada*”. Em seguida, novo plano geral em contra-plongée da personagem sob a frase “*La historia me absolverá*”, atribuída a Fidel Castro. Se o líder máximo da revolução não se encontra presente ao julgamento, sua presença etérea paira sobre todos os presentes e alça voo pela televisão, alcançando os espectadores, dentre eles Reinaldo Arenas.

Há dois aspectos importantes aqui. Na descrição do julgamento de Padilla, Arenas (2008) o descreve como um “farrapo humano”. Todavia, tanto o trabalho de maquiagem, quanto a interpretação de Michael Wincott não traduzem a tensão narrativa e as imagens de terror narrada na autobiografia do literato cubano.



FRAME 7 – O caso Padilla – cenas de 0:45:46 a 0:48:55

Outro elemento de transformação acontece na assistência do julgamento na casa de Virgilio Piñera. Na obra *Antes que Anochezca* (2008), Piñera e Arenas estão presentes no tribunal onde acontece o julgamento e não há menção a sua esposa. No filme, Schnabel **amplia** a dimensão trágica da perseguição castrista aos intelectuais dissidentes com o suicídio da esposa de Piñera. Ne cena ela se joga da janela de seu apartamento, o plano geral em plongée de Schnabel revela o corpo diminuto da mulher ante à frase gigantesca pintada no muro ao lado: “*Pátria o Muerte*”.

Tal suicídio também pode ser considerado como uma adaptação de **deslocamento**, pois, se associado ao capítulo “*El ‘caso’ Padilla*”, relatado nas páginas 162 a 165 da autobiografia de Arenas, existe uma provável referência ao suicídio da poetisa Martha Vignier, que na trama fílmica foi antecipado e colocado paralelamente ao momento do interrogatório de Heberto Zorrilla Ochoa. Como meio de ampliar o

desespero e estragos da censura na vida de vários intelectuais cubanos, Schnabel funde personagens na figura de uma suicida.



FRAME 8 – Suicídio (o caso Padilla) – cenas de 0:44:18 a 0:48:55

O julgamento de Padilla foi um divisor de águas e, desde então, o governo cubano não mais escamoteou suas decisões frente à exclusão das pessoas que divergissem da figura do “*hombre nuevo*”, principalmente dos homossexuais, da cena pública, fosse intelectual ou artística. No *Congreso de Educación y Cultura* de 1971 tornou-se pública a seguinte deliberação:

No tratamento do aspecto do homossexualismo, a Comissão chegou à conclusão de que não é permissível que por meio da “qualidade artística” reconhecidos homossexuais ganhem influência que incida na formação de nossa juventude. Que como consequência do anterior se precisa uma análise para determinar como se deve abordar a presença de homossexuais em distintos organismos da frente cultural (...) que se deve evitar que ostentem uma representação artística de nosso país país no estrangeiro, pessoas cuja moral não responda ao prestígio de nossa revolução (DECLARACIÓN apud MARQUES, 2009, p. 128)⁸⁹.

⁸⁹ *En el tratamiento del aspecto del homosexualismo la Comisión llegó a la conclusión de que no es permisible que por medio de la “calidad artística” reconocidos homosexuales ganen influencia que incida en la formación de nuestra juventud. Que como consecuencia de lo anterior se precisa un análisis para determinar como debe abordarse la presencia de homosexuales en distintos organismos del frente cultural (...) que se debe evitar que ostenten una representación artística de nuestro país en el extranjero personas cuya moral no responda al prestigio de nuestra revolución* (Tradução do autor).

Há uma elipse temporal (**deslocamento**) na narrativa e chegamos a 26 de outubro de 1974. Esta cena é iniciada com o plano de uma pipa voando, uma metáfora da liberdade desejada e que será usurpada definitivamente de Arenas.

Schnabel reconstrói a cena do roubo de pé-de-pato de Arenas na praia e sua perseguição aos ladrões. Ao chamar a polícia, os ladrões o acusam de ser um homossexual que os assediou. Arenas, é levado preso sem ter direito a voz para autodefesa.



FRAME 9 – Denúncia sobre assédio homossexual – cenas de 0:53:35 a 0:56:12

Neste momento, os preconceitos sociais e a perseguição do Estado se confluem, e se inicia o martírio carcerário do literato cubano. Ressaltemos que Schnabel produz uma **simplificação** quanto à autobiografia. Enquanto na literatura as prisões e fugas de Arenas são narradas em 6 capítulos (*El arresto*; *La fuga*; *La captura*; *La prisión*; *Villa Marista*; e *Otra vez el Morro*)⁹⁰, no filme, estas narrativas são condensadas num único bloco de tempo. O que acaba enfatizando as perseguições aos intelectuais, contrarrevolucionários e principalmente homoafetivos, tanto que Arenas recebe tantas outras falsas acusações como “agente da CIA, estuprador, assassino de velhinhas”.

Por mais que segundo Robert Stam, a censura também reaja especificamente a cada meio, sendo o cinema mais punido que a literatura, nas obras aqui analisadas, Arenas aparece com uma ideologia mais agressiva tanto em sua posição política quanto

⁹⁰ Tradução nossa sobre os títulos dos capítulos: A apreensão; A fuga; A captura; A prisão; Villa Marista; e Outra vez o Morro.

em suas experiências e relatos sobre a sexualidade. Enquanto Schnabel apresenta uma síntese destes discursos, aparenta abrandar em alguns pontos como a visão densa e negativa sobre o homoafetivo, estratégia comum do cinema para a comercialização mundial da película.

Muitas das mudanças entre a fonte do romance e a adaptação cinematográfica têm a ver com ideologia e discursos sociais. [...] Os filmes contemporâneos de Hollywood tendem a ser fóbicos em relação a qualquer ideologia vista como “extrema”, seja ela proveniente da esquerda ou da direita. [...] O objetivo parece ser “deslitalizar” o texto, uma vez que o romance passa por uma máquina de adaptação que remove todas as excentricidades autorais ou os “excessos” (STAM, 2006, p. 44-45)

Tais “excessos” da narrativa areniana vão sendo equilibrados na adaptação cinematográfica de maneira a desnudar os horrores da prisão, porém sem desglamourizar totalmente a imagem de seu astro principal.

A chegada de Arenas na cela da prisão é tomada por Schnabel em um plano americano que visualiza toda a cela, a disposição dos presos e Arenas sentado ao canto, no chão, em uma perspectiva mais baixa que a dos demais presos.

Essa cena no cárcere nada se aproxima da dimensão opressiva da chegada de Arenas à prisão de *El Morro*. Schnabel mostra um plano geral do grande muro e a figura de Arenas vai diminuindo à medida que avança para dentro da prisão.



FRAME 10 – Grandiosidade, horrores e poesia de *El Morro* – cenas de 1:08:48 a 1:12:10

Sua peregrinação nos horrores de *El Morro* é captada com sutileza, mas contundência por Schnabel. Como Arenas vai aprendendo os códigos da prisão, nas cenas dos barbantes com bolas de sabão que são o correio da prisão, por onde ele se comunica com o mundo exterior; suas formas de sentir prazer solitário ou acompanhado; na apresentação da travesti Bon Bon, adentrando o pátio de *El Morro* como explicitação da rebeldia aliada à suavidade. Para Arenas, Bon Bon seria a expressão artística da beleza subversiva, fazendo alusão a gays históricos que definiram a beleza: Da Vinci, Michelangelo, Sócrates, Shakespeare.



FRAME 11 – A travesti Bon Bon – cenas de 1:12:11 a 1:15:09

Há neste momento mais uma **simplificação**, quando Bon Bon representa todas as “loucas especialistas” que eram chamadas de “*las maleteros*”, as quais transportavam mercadorias pelo ânus para dentro da prisão⁹¹; e posteriormente um **deslocamento temporal** quando Schnabel alude que Arenas começa a escrever *Antes que anochezca* na prisão. Na verdade, sua escrita começara alguns anos antes e ganhara novo fôlego agora com a experiência do terror.

⁹¹ No entanto, existia uma forma de burlar a revista; assim fazia um grupo de loucas especialistas chamadas de “*las maleteros*” (ARENAS, 2008, p. 213 – Tradução nossa). // **Original:** *Sin embargo, existía una forma de burlar la requisa; esto lo hacía un grupo de locas expertas llamadas <<las maleteros>>.*

Nas cenas de Arenas na solitária, do plano detalhe aos primeiríssimos planos, o seu corpo e suas expressões vão revelando sua derrocada física e psicológica. Neste momento, a censura, a ação consciente para impedir a expansão das consciências, dos desejos e vontades, na pura expressão do cerceamento da liberdade de ir e vir, sobretudo de escrever e amar vai mingando as forças subversivas de Arenas.



FRAME 12 – Arenas na solitária – cenas de 1:15:15 a 1:18:32

No período da prisão acontecem duas **reduções** que entendemos fundamentais na visualização da força opressiva da censura sobre Arenas. Ao longo de toda sua trajetória nas prisões, em sua autobiografia, é fundamental a companhia que lhe faz um exemplar de *A Ilíada*, de Homero. Esta obra era, para o autor, a expressão viva de que valia a pena lutar pela arte, pela expressividade da literatura. No filme, tal vínculo, extremamente significativo para compreender a trajetória de Arenas como uma verdadeira guerra pela arte literária, é simplesmente suprimido.

De igual modo, algo fundante na vida de Arenas, sua aparência física, vai sendo desgastada na prisão e é ilustrada, na autobiografia, no episódio dos dentes postiços que ele perde no cárcere. Sua descrição é de que vai se tornando horrendo e desdentado o que, fundamentalmente, atrapalharia suas conquistas amorosas, no filme de Schnabel apesar da pauperização da aparência de Javier Bardem, tal elemento sequer é mencionado no filme.

Outro elemento significativo é a participação de Johnny Depp interpretando duas personagens: a travesti Bon Bon e o Tenente Víctor. Entendemos que esta transformação operada por Schnabel busca ser uma alegoria das nossas dubiedades, dos sujeitos viris que, potencialmente, guardam sua homossexualidade sob os signos da virilidade, a farda, medalhas e divisas. Tal virilidade é ressaltada na cena em que Víctor interroga Arenas na prisão e faz um discurso contrário às “loucas” (homoafetivos), concebidas como “lixo contrarrevolucionário”. Este discurso é proferido à medida em que observa a foto de Fidel na parede. Em seguida, Víctor passa acariciando o pênis olhando para a foto de Che Guevara. Uma expressão clássica do homoafetivo que Arenas denominava “louca enrustida”⁹².



FRAME 13 – O oficial Víctor interroga Arenas – cenas de 1:18:32 a 1:23:56

Uma clássica cena de **adição** à obra autobiográfica realizada por Schnabel é a tentativa de fuga de Cuba em um balão. Tal fuga, tentada por Pepe, é filmada nos moldes hollywoodianos do espetáculo. Sendo malsucedida, a fuga resulta na queda do balão que mostra a Pepe, uma Cuba invertida (de ponta-cabeça). Os movimentos circulares de câmera, à medida em que o balão esvazia e cai, vão revelando o céu, o mar e uma gaivota voando em uma nova e clara metáfora da liberdade que, aparentemente, jamais virá.

⁹² Cena também descrita no capítulo “*La prisión*” da autobiografia, e já citada na página 52 desta dissertação.

Esta cena também se faz necessária na criação de um claro fim de Pepe, além de explicar a importância dele, quiçá um dos relacionamentos mais importantes na vida de Arenas, sobretudo, por tê-lo iniciado na vida noturna de Havana. Na verdade, este parceiro chamava-se Miguel, apresentado no capítulo “*Adiós a la granja*” da autobiografia do escritor aqui supracitado, o que se percebe uma nova reescrita na linguagem fílmica por modificar a identidade do personagem no que diz respeito à referência de seu próprio nome.

Uma nova elipse de tempo, joga Arenas em meio à confusão gerada pela invasão da embaixada peruana em Havana por dissidentes cubanos. Esse movimento obrigou o governo a liberar a saída dos que não tinham “gene revolucionário”. Como podemos ver no próprio discurso de Fidel Castro, exibido no filme e transcrito aqui:

Quem não tenha gene revolucionário, quem não tenha sangue revolucionário, quem não tenha mente que se adapte à ideia de uma revolução, quem não tenha um coração que se adapte ao esforço e ao heroísmo de uma revolução, não o queremos, não o precisamos (Tradução nossa)⁹³.

Reitera-se a censura como ferramenta fundamental de exclusão dos sujeitos que não se encaixavam nos moldes revolucionários, fossem do ponto de vista político ou moral. Essa ação censora gerará sujeitos expatriados, exilados de sua terra e relegados ao sonho estadunidense que se mostraria mais um engodo.

Chegamos então às cenas do chamado “Êxodo de Mariel”, no qual entre abril e outubro de 1980 cerca de 125 mil cubanos deixaram a ilha em direção a Miami nos Estados Unidos. Para Marques (2009), diferente da tradição historiográfica que afirma que Fidel Castro liberou apenas bandidos e degenerados, os chamados “marielitos” eram jovens com espaços de experiência e horizontes de expectativa diferenciados. Em sua maioria haviam participado e se engajado no movimento revolucionário, adquirido uma educação formal que jamais almejavam antes de 1959 mas que, por motivos diversos, haviam se desencantado com os rumos do regime e decidido pelo exílio. Dentre estes jovens se encontrava Reinaldo Arenas.

Nas cenas do êxodo de Mariel, Schnabel opera duas **adições** fundamentais que sinalizam a opressão da censura. Na primeira, a imagem da saída do porto de Mariel em

⁹³ *Quien no tenga gene revolucionario, quien no tenga sangre revolucionaria, quien no tenga una mente que se adapte a la idea de una revolución, quien no tenga un corazón que se adapte al esfuerzo y al heroísmo de una revolución, no lo queremos, no lo necesitamos.*

um plano geral se dá com um pôster de Che Guevara na bandeira cubana, acima das cabeças dos expatriados. Nesta terra, os heróis da revolução não lhes querem.



FRAME 14 – Embarque de Arenas no Êxodo de Mariel – cenas de 1:37:40 a 1:42:12

Em contrapartida, curiosamente, o esperançoso Arenas embarca no barco batizado de San Lazaro, aquele que volta dos mortos. Seria um sinal positivo depois de tantos anos de sofrimento. No entanto, o plano geral dos barcos partindo se dão em um horizonte no qual o céu apresenta muitos raios e o mar, sempre límpido do Caribe e mostrado ao longo de todo o filme, se mostra escuro. Tempos sombrios se avizinhavam para Arenas também no exílio.



FRAME 15 – Êxodo de Mariel a Cayo Hueso – cenas de 1:39:44 a 1:42:40

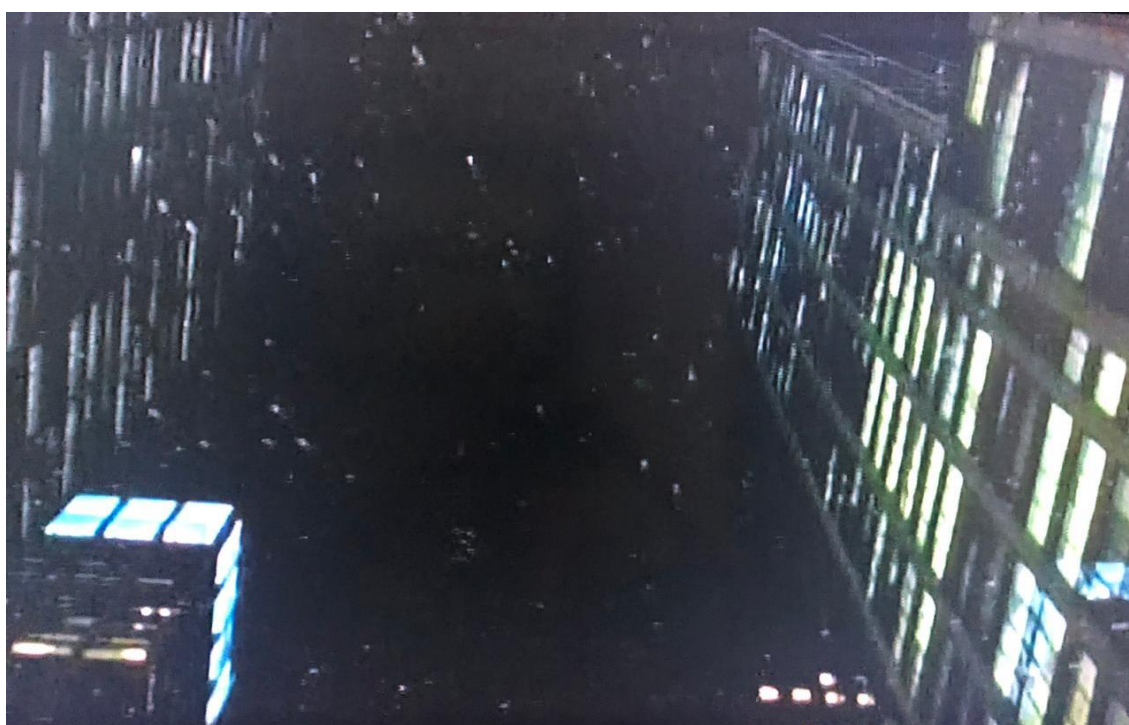
Reproduções de cenas históricas como a analisada acima são importantes para a construção de novos prismas da verdade, antes contadas apenas por um grupo/sistema dominante. Pois, apoiados na afirmação de Stam (2013, p. 336), de que “a contribuição mais importante do pós-modernismo é a ideia de que praticamente todas as lutas políticas contemporâneas são disputadas no campo de batalha simbólico da mídia”, reconhecemos que filmes herdeiros da literatura como *Antes que anochezca*, contribuem na repercussão de denúncias de um dissidente outrora não ouvido, além das impressões de um cineasta de nacionalidade (realidade) diferente daquele, ampliando os campos do conhecimento humano.

A representação desse momento foi operada por Schnabel nos moldes de uma grande fuga hollywoodiana: a tensão quanto aos documentos, se os guardas impedirão que ele chegue ao barco, a tensão crescente até que o barco parta. Após essa cena, o diretor corta para Arenas nos Estados Unidos e não há qualquer problematização dessa chegada de refugiados a Miami, chamados de “marielitos”. Marques (2009) infere que Arenas e seus compatriotas expatriados no êxodo de Mariel não se enquadravam em nenhum dos dois grandes grupos cubanos: os revolucionários de 1959, nem os exilados antes de 1980. Para Arenas, somente aqueles que como eles haviam sofrido a experiência da violência, da humilhação e estigmatização, saberiam entender as angústias dos que acreditavam em uma nova Cuba, mas nem sob a ditadura castrista,

nem sob a tutela dos Estados Unidos. Essa tensão é simplesmente eclipsada na adaptação de Schnabel.

4.2.3 Ecos do exílio

Logo na primeira cena, após a fuga da ditadura castrista, Arenas está com o amigo Lázaro passeando no teto de um carro e contemplando a noite estadunidense: a neve e os edifícios em contra-plongée. Tal ângulo fazendo uma alusão às árvores da abertura do filme. Dá-se início a uma nova natureza e aparente liberdade, que é a selva de concreto dos EUA.



FRAME 16 – Chegada e fascínio pelos Estados Unidos – cenas de 1:42:40 a 1:43:42

Logo, misturando mais uma vez a ficção e a realidade, inicia uma representação de um copilado de depoimentos que Reinaldo dá acerca de sua vida de exilado para as mídias. Ele relata que mesmo fora do território cubano, por ser anticastrista e não possuir uma nacionalidade, ainda sofre com as censuras em publicar seus escritos pelo mundo. É quando, como um arrependimento discreto, retorna às narrativas nostálgicas sobre suas origens, infância no ambiente rural. As opções narrativas de Schnabel, nesse momento da adaptação, não permitem perceber as amplas tensões de Arenas com a comunidade cubana nos Estados Unidos e a intelectualidade do país que lhe acolheu. Para Marques (2009, p. 292), Arenas e seu grupo de “marielitos” indispôs-se com os

cubanos de extrema-direita, alinhados ao Partido Republicano dos EUA, sobretudo “com a maior parte da esquerda norte-americana, que não dava crédito às denúncias de violações dos direitos humanos cometidas pelo governo revolucionário cubano, que o grupo insistia em chamar de ditadura castrista”. De igual modo, Azevedo (2014) ratifica o ressentimento de Arenas pelo sofrimento na Cuba castrista, mas fundamentalmente uma raiva contra certa intelectualidade da esquerda europeia, latino-americana e norte-americana (inclusive consagrados como García Marquez e Alejo Carpentier) que apoiava o regime cubano e mantinha acesa uma propaganda a favor do mesmo ante a opinião pública internacional.

Diante desta série de conflitos, a imagem perfeita do sistema capitalista, tido como contrário de todos males (fantasmas da censura) daquele sistema socialista vivenciado no território cubano, é revista após algumas frustrações financeiras nos Estados Unidos, como arcar as diárias no hospital e a moradia. Situação apresentada de maneira resumida no filme no discurso de Arenas, no momento de alugar um apartamento.



FRAME 17 – Frustração com o capitalismo – cenas de 1:43:42 até o final do filme.

Tais fantasmas foram representados pela pobreza na infância, seus desejos sexuais reprimidos, sua família, o governo castrista, a cruel vida de um exilado num país capitalista, e por fim, a solidão e doença HIV-SIDA. Pois, apoiados no pensamento do próprio personagem Arenas, em *Before Night Falls*, no qual ele diz: “Quem vai me

acordar desse sonho, que também é um pesadelo?”⁹⁴, podemos chegar à conclusão que o sonho de viver em liberdade do escritor sempre foi perseguido e boicotado por diversas frentes, a censura e as repressões assumiam novos prismas, o condenando a viver numa constante luta.

Entre o tempo de filme de 1:49:37 a 1:50:43, ocorre uma transição dos primeiros momentos de Arenas nos Estados Unidos, mais agitados, cercado por pessoas, para uma caminhada solitária à noite. Arenas aparece em plano geral com a câmera em plongée, tornando-o diminuto e sozinho na cena. Enquanto sozinho, ele olha para o céu e menciona que “a lua banha a morte”, o diretor realiza mais uma junção (**adaptação**) entre os dois últimos parágrafos da autobiografia – capítulo “*Los sueños*” – e uma das figuras místicas da infância descritas por Arenas, representada por um ancião, empurrando um aro de pneu de bicicleta. Estas duas representações: a lua e o ancião caracterizam a morte se aproximando do literato.

É neste momento que Arenas retoma a escrita de *Antes que anochezca*, abandonada ainda em Cuba. Schnabel reduz este momento para dar maior ênfase na escrita de *El portero* (1987), provavelmente numa estratégia cinematográfica de destacar o possível interesse amoroso do literato por Lázaro. Sendo que, no filme também não são enfatizadas as críticas à hipocrisia dos cidadãos estadunidenses.

Com este desvio de óptica, o diretor do filme acaba não destacando que a retomada da escrita (inclusive nos romances desta época, claramente com reminiscências autobiográficas) era a forma possível de comunicação com sua história e todas as expressões que as formas de censura, historicamente, o alijaram. Para Olivio (2009, p. 81),

Arenas encara sua literatura, tendo como ápice sua autobiografia, não somente como o autorretrato de si mesmo, mas, também, como um exorcismo dos anos de repressão vividos sob a ditadura castrista. Mais uma vez, Arenas se vê exilado, mais ainda sem sua terra natal, que, por muito tempo não pôde sentir como sua.

Em meio à conclusão da escrita, quando aparecem os sintomas mais graves e Reinaldo é hospitalizado, a narrativa neste ambiente está no livro logo no primeiro capítulo, de maneira bem mais extensa que na película. Assim sendo, Schnabel optou pela **simplificação, deslocamento e redução** (ocultando alguns personagens como o médico músico, Olivier Ameisen).

⁹⁴ Texto transcrito e adaptado do filme entre o tempo de 1:17:27 a 1:17:57.

A poesia também se apresenta em vários momentos do filme, dentre eles, quando Arenas sai do hospital: um texto narrado pelo protagonista, no qual desconstrói a vida cotidiana das grandes cidades, é pontuado por imagens de Nova York (postais, luxo e pobreza) interceptado por Havana e algumas florestas de Cuba. Além disso, nos chama a atenção a forma como as flores da planta, que Reinaldo leva para todos os lados, desabrocham à medida em que este definha.

A poesia de Arenas estava ligada de modo vital a seu homoerotismo. Se sua orientação sexual fora a culpada da sua prisão e do seu exílio, era também sua experiência de sentir prazer, de afirmar sua individualidade, de externar e pulsar sua liberdade ante a opressão, primeiro do governo castrista, depois da hipocrisia da sociedade dos Estados Unidos.

O erotismo, vivenciado de maneira tão natural na infância e adolescência na narrativa autobiográfica de Arenas, apesar de toda a repressão familiar e social, explodiria em todas as suas potencialidades na prosa *areniana*. Nesse momento de sua vida, no exílio, mas consagrado como literato, contrair o HIV e posteriormente a AIDS torna-se a culminância da opressão que sofrera ao longo da vida, haja vista que a AIDS seria expressão do próprio sistema que oprime as experiências individuais:

a AIDS representa, para o escritor cubano, a destruição do universo que, até então, se lhe apresentava como refúgio, no qual o sexo se configurava como a afirmação de sua consciência como indivíduo privado de identidade no exílio, que, junto de sua literatura, celebrava essa identidade ao mesmo tempo única e compartilhada pelo contexto cubano. A doença não se apresenta, para Arenas, como uma consequência de seus próprios atos, mas, sim, como o resultado de algo muito maior do que o ato sexual em si: a destruição do que significava, para ele, a vivência plena. Para o escritor, a deterioração do corpo se apresenta pior do que a própria morte, pois isso o impede de prosseguir sua vida sem que essa tenha se concluído (OLIVIO, 2009, p. 92).

Embora Arenas responsabilizasse o ditador Castro sobre sua doença e todos sofrimentos no exílio, Schnabel prefere **reduzir** tal passagem da literatura⁹⁵. Além de **simplificar** informações do capítulo “*Introducción. El fin*”, no qual o escritor transmite duras críticas à hipocrisia política, aos governantes do mundo inteiro e a todos poderosos pelo pouco caso frente as dúvidas da época sobre o HIV-SIDA, fora os

⁹⁵ Passagem presente na “Carta de despedida” da autobiografia (2008, p. 343) e já citada nesta dissertação nas páginas 52 e 53.

relatos da luta dele pela sobrevivência, resistindo a tantas pneumonias, câncer na garganta e entre outras enfermidades.

Nesta reta final da vida do cubano, podemos citar como cena uma **adicional** na adaptação – com um detalhe discreto, porém com tamanha carga irônica – a de quando Lázaro chega com uma sacola plástica, que tem escrito nela *I love NY*. Esta mesma sacola servirá para asfixiar Reinaldo nos minutos finais do filme. Em outras palavras, podemos dizer que a beleza da liberdade no território estadunidense já não é sequer vista com entusiasmo, pois, a cena ainda revela o fim de um pensamento inquieto e revolucionário, o qual morre em um território que não é o dele, longe de sua gente, de sua família, de seus amigos.

Mesmo se tratando de uma cena polêmica, a qual traz mais **adições** do diretor à biografia de Arenas, vale considerar pertinente o auxílio da personagem Lázaro na execução do “assassinado/suicídio” daquele⁹⁶. Pois, como o próprio Arenas descreve na autobiografia, decidiu tirar a própria vida por não ter mais força alguma para escrever e lutar contra o regime instalado em Cuba. Até os dias atuais, é bastante complicado encontrar informações precisas sobre a vida e morte de Reinaldo Arenas, devido a este ser um dissidente político e sua história ter sido sufocada pelo sistema de seu país origem.

Concluindo este percurso na adaptação da autobiografia de Arenas pelo cineasta Julian Schnabel retornamos à categoria representação, conforme Ankersmit (2012). O cineasta estadunidense buscou exteriorizar pela linguagem cinematográfica todo o percurso existencial de Arenas, destacando as dinâmicas censoras do âmbito familiar, social e do Estado castrista. A dialética entre a representação da censura e o representado almejou unir realidade e linguagem comunicante entre literatura e cinema. Se a obra de Arenas narra sua experiência como revolucionário, rebelde dissidente, literato e homoafetivo, Schnabel faz opções que enfatizam alguns elementos sobre outros, principalmente sua dissidência e homoafetividade, destacando como a censura foi um elemento fundante da vida de Reinaldo Arenas.

Ainda que as opções de Schnabel tenham convergido às narrativas hollywoodianas clássicas em sua linearidade e críticas veladas ao capitalismo, sua

⁹⁶ Apesar da informação não constar na autobiografia, diferentemente da cena de asfixia ajudada por Lázaro, encontramos na internet que Arenas cometeu o suicídio por overdose a drogas e bebidas alcoólicas. Estas informações são esparsas e confusas, não sendo possível encontrar veracidade em nenhuma delas.

abordagem à censura – orientação sexual, percepções sobre a arte e a vida, perseguição por parte do governo cubano pós-revolução e seus reflexos no exílio pela condição de expatriado – na trajetória de Arenas nos permite tomá-la como uma referência fundamental à compreensão das tensões da contemporaneidade sobre a arte, a política e os corpos dos sujeitos.

5 CONCLUSÃO: MAIS PALAVRAS AOS INTELECTUAIS

Porém, como eu podia depois de vinte anos de repressão me calar perante aqueles crimes?! Por outra parte, nunca me considerei um ser nem de esquerda nem de direita, nem quero que me cataloguem sob nenhuma etiqueta oportunista e política; eu digo minha verdade, o mesmo que [...] qualquer ser humano que haja tido olhos para ver as coisas tal como são; grito, logo, existo (ARENAS, 2008, p. 322 – Tradução nossa)⁹⁷.

Como pudemos ver nesta dissertação, a autobiografia *Antes que anochezca*, além de se caracterizar como uma obra literária e histórica, trata-se de uma obra de denúncias: repleta de representações da censura vivida por Reinaldo Arenas, não só na Cuba pós-revolucionária, mas nas condições sociais antes mesmo da Revolução Cubana de 1959 e posteriormente em terras estrangeiras.

Iniciamos o estudo destas representações da censura através da análise literária, na qual levantamos as faces da censura entre tantos aspectos como sexuais, políticos, religiosos, intelectuais, na literatura e nas artes. Para então, continuar num trabalho de literatura comparada frente à adaptação cinematográfica da obra supracitada.

Ao seguir uma linha de estudos contemporâneos que “tem a intenção modesta de contribuir para o diálogo interdisciplinar entre duas das modalidades de arte de maior consumo no planeta” (BRITO, 2006), passeamos por tantas teorias que versavam entre autoficção, narrativas de ficção e não-ficção, política, etc., engrandecendo assim, nossa pesquisa. E por isso, escolhemos uma linguagem enxuta que atinja a todos aqueles interessados, independentemente de sua área do conhecimento.

Como observamos durante toda a presente dissertação, as fronteiras entre realidade e ficção são tão mais estreitas do que imaginávamos antes de sermos apresentados às teorias pós-modernas da literatura e cinema. Assim, partindo do pensamento defendido por muito tempo, desde *A Poética* de Aristóteles, de que a arte imita a vida, precisamos ter a malícia contemporânea do filme de Anne Fontaine – *Gemma Bovery* (2014)⁹⁸ – de que a vida também imita a arte⁹⁹. Sendo que, tal

⁹⁷ *Pero cómo podía yo después de veinte años de represión callarme aquellos crímenes. Por otra parte, nunca me he considerado un ser ni de izquierda ni de derecha, ni quiero que se me catalogue bajo ninguna etiqueta oportunista y política; yo digo mi verdad, lo mismo que [...] cualquier ser humano que haya tenido ojos para ver las cosas tal como son; grito, luego, existo.*

⁹⁸ Neste filme, uma jovem inglesa, morando na França, segue a leitura de *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, sendo inspirada pela personagem central do livro a desenvolver uma relação extraconjugal.

afirmativa não discute a perfeição ou o aperfeiçoamento, mas sim, a necessidade de ampliar nossas visões (compreensões) comumente dicotômicas, em interpretações multifacetadas e protetoras.

Dentre as repressões e censuras sofridas por Arenas, sua condição de escritor não pesou tanto quanto a de homoafetivo para ser considerado um contrarrevolucionário pelo regime castrista. Por tal motivo, percebemos em nossas análises tamanha a presença do homoerotismo nas narrativas do autor cubano como uma maneira de afronta ao sistema nas narrativas do autor cubano. Como reafirma a adaptação fílmica, entre o tempo de 1:29:20 a 1:29:30, quando Arenas é perguntado por Lázaro “por que escreve?” e sua resposta é “por vingança”.

Apesar da clara intenção de Arenas, tentamos nos distanciar das paixões exacerbadas de ambos os lados: ideologias de esquerda ou de direita. Porém, a propagação da obra *Antes que anochezca* é fundamental, já que em entrevista exclusiva ao jornal mexicano *La Jornada*, publicada em 31 de agosto de 2010, o próprio Castro tardiamente reconhece as perseguições aos homoafetivos e ao mesmo tempo se isenta de culpa: “[...] tínhamos tantos problemas de vida ou morte que não prestamos atenção nisso [...] pensa como eram nossos dias naqueles primeiros meses da Revolução: a guerra com os ianques, o assunto das armas, os planos de atentados contra minha pessoa [...]”(Tradução nossa)¹⁰⁰.

Esse reconhecimento tardio das barbaridades cometidas pelo regime à medida que se exime de suas reponsabilidades omite alguns elementos essenciais quanto ao caso de Arenas: as prisões e torturas a que o literato cubano foi submetido aconteceram 15 anos após a vitória da revolução. Até quando se justificam as perseguições, expurgos, torturas e assassinatos de pessoas que seriam “agentes infiltrados da CIA”? Somente homoafetivos seriam recrutados como “agentes inimigos”?

Utilizamos abaixo, uma parte do discurso de Fidel Castro de 1961 aos intelectuais cubanos como exemplo de sua profunda traição a sujeitos que apoiaram um ideal revolucionário:

E não nos apressemos em julgar a nossa obra, já que teremos juízes de sobra. E o que temos a temer não é aquele suposto juiz autoritário,

⁹⁹ Nos apropriamos do pensamento de Oscar Wilde (1854-1900) para defender essa “malícia contemporânea” de reconhecer as coexistências conceituais e interpretativas.

¹⁰⁰ [...] *teníamos tantos problemas de vida o muerte que no le prestamos atención [...] piensa cómo eran nuestros días en aquellos primeros meses de la Revolución: la guerra con los yanquis, el asunto de las armas, los planes de atentados contra mi persona [...]*. Texto original disponível em: <<https://www.jornada.com.mx/2010/08/31/mundo/026e1mun#>>. Acesso em 13 de janeiro de 2019.

executor da cultura, imaginário, que elaboramos aqui. Temam a outros juízes, muito mais temíveis: Temam os juízes da posteridade, temam as futuras gerações que serão, ao fim e ao cabo, responsáveis por dizer a última palavra! (CASTRO RUZ, 1961 – Tradução nossa)¹⁰¹.

Arenas sentiu no corpo, na alma, na sua sensibilidade artística todos os horrores dos excessos de um sistema que não soube distinguir inimigos, compatriotas, artistas, homens, mulheres, *gays*, *héteros*, etc. Sua escrita denunciava essas ações de censura e serve-nos como um guia possível para julgar as ações da ditadura castrista. Seu grito é a essência de sua existência. Tal grito, expresso na sua autobiografia e na adaptação cinematográfica empreendida por Schnabel, deve continuar a reverberar por muitos anos.

Compreendemos que desde os princípios da vida em sociedade, a censura sempre existiu e existirá. Porém, esta possui várias facetas e representações, das quais vimos algumas sob a ótica do cubano Arenas – através de fragmentos de sua narrativa – e do estadunidense Schnabel – através de recortes de *frames*, transcrições de cenas e falas dos personagens.

Estamos passando por um momento conturbado na história brasileira e mundial. O avanço de governos de extrema-direita em vários países deve nos alertar novamente dos perigos dos governos totalitários. É preciso garantir, de modo intransigente, que os princípios fundamentais dos direitos humanos sejam protegidos. Com isso se faz necessário realizar este paralelo do que Arenas viveu em Cuba e nos Estados Unidos com o que estamos vivendo na contemporaneidade: intolerâncias, dicotomias, e sem titubear, até censuras. Pois, o passado sempre torna a nos visitar:

O ditado popular de que *tudo que é novo já nasce velho* é a melhor expressão dos limites culturais da revolução cubana iniciada em 1959, bem como de outros projetos revolucionários que aspiram iniciar uma nova história em que a tradição e o passado desapareciam e uma nova sociedade livre das mazelas do passado logo emergiria. Mas é claro que isso não ocorre, pois o novo está irredutivelmente permeado pelo passado (MARQUES, 2009, p. 96).

Se não fosse assim, qual a necessidade de estudar literatura, filosofia, sociologia, história, entre tantas ciências humanas? Cada vez mais, avançamos com os estudos e

¹⁰¹ *Y no nos apresuremos en juzgar la obra nuestra, que ya tendremos jueces de sobra. Y a lo que hay que temerle no es a ese supuesto juez autoritario, verdugo de la cultura, imaginario, que hemos elaborado aquí. Teman a otros jueces mucho más temibles: ¡Teman a los jueces de la posteridad, teman a las generaciones futuras que serán, al fin y al cabo, las encargadas de decir la última palabra!*

acréscimos de suas teorias, na tentativa de romper com uma suposta inocência, até com os interesses ideológicos mais egocêntricos, como por exemplo, o de que apenas um dos sistemas existentes no presente momento seria a melhor solução para todos que pertencem a uma determinada sociedade.

REFERÊNCIAS

- AIBE, M. S. A figura do intelectual exilado em Edward Said. **Revista Estação Literária**. Londrina, v. 10A, p. 66-76, dez. 2012. Disponível em: <<http://www.uel.br/pos/letras/EL/vagao/EL10A-Art5.pdf>>. Acesso em: 25 de novembro de 2018.
- ANKERSMIT, F. R. **A escrita da História**: a natureza da representação histórica. Londrina: Eduep, 2012.
- ARENAS, R. **Antes que anochezca**. 5. ed. Barcelona: Tusquets, 2008.
- ARENDT, H. **Origens do totalitarismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- AROSA, G.; PENNA, J.C. Epidemia e extermínio em Seel e Arenas a partir de Ricoeur. **Z Cultural: Revista do Programa Avançado de Cultura Contemporânea**. Disponível em: <<http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/epidemia-e-extermínio-em-seel-e-arenas-a-partir-de-ricœur/>>. Acesso em: 10 de agosto de 2018.
- ARROYO, J. Travestismos culturales: políticas de identidade y la escritura de la modernidad. In: _____. **Travestismos culturales**: literatura e etnografía en Cuba y Brasil. Pittsburgh: Nuevo Siglo, 2003, p. 3-8.
- ASSUNÇÃO E ALVES, C. **Dimensões argumentativas do discurso fílmico**: projeções retóricas na tela de cinema. 2011. 249 f. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.
- AZEVEDO, T.V. **Reinaldo Arenas e Heberto Padilla**: memórias dissidentes à Revolução Cubana no ocaso do Socialismo Soviético. 2014. 208 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História e Cultura Política, Departamento de História, Universidade Estadual Paulista, Franca, 2014.
- BAUMAN, Z. **Identidade**: entrevista a Benedetto Vecchi. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.
- BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura: obras escolhidas, volume I. 5. ed. Editora Brasiliense: São Paulo, 1993. p. 165-196.
- BOBBIO, N. **Os intelectuais e o poder**: dúvidas e opções dos homens de cultura na sociedade contemporânea. São Paulo: Editora UNESP, 1997.
- BRITO, J. B. **Literatura no Cinema**. João Pessoa: [s.n.], 2006. Disponível em: <https://imagensamadasdotcom.files.wordpress.com/2011/04/literatura_no_cinema.pdf>. Acesso em: 22 de abril de 2018.
- CAMPOS, D.C.F. **Máquinas literárias, máquinas carcerárias**: os escritos de Graciliano Ramos, Reinaldo Arenas e Jean Genet. 2006. 175 f. Tese (Doutorado em Literatura) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2006.

CÂNDIDO, A. Literatura e Sociedade. In: _____. **Estudos de teoria e história literária**. 10. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2008.

_____. et al. **A personagem de ficção**. 10. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.

CARROLL, N. Ficção, não-ficção e o cinema da asserção pressuposta: uma análise conceitual. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria contemporânea do cinema**, v. II. São Paulo: Senac, 2005.

CASTRO, N.S. **Che Guevara vai ao cinema**: possibilidades e perspectivas para o ensino de História. 2016. 93 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Goiás, Catalão, 2006.

CASTRO RUZ, F. **discurso pronunciado por el comandante Fidel Castro Ruz, Primer Ministro del Gobierno Revolucionario, en el Parque Central de New York, Estados Unidos, el 24 de abril de 1959**. Disponível em: <<http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1959/esp/f240459e.html>>. Acesso em: 23 de março de 2018.

_____. **Discurso pronunciado por El Comandante Fidel Castro Ruz, Primer Ministro del Gobierno Revolucionario y Secretario del PURSC, como conclusion de las reuniones con los intelectuales cubanos, efectuadas en la Biblioteca Nacional el 16, 23 y 30 de junio de 1961**. Disponível em: <<http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1961/esp/f300661e.html>>. Acesso em: 23 de março de 2018.

CLERC, J.-M. A literatura comparada face às imagens modernas: cinema, fotografia, televisão. In: BRUNEL, P.; CHEVREL, Y. (Org.). **Compêndio de literatura comparada**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004. p. 283-323.

COELHO, M. G. O Hiperestímulo Intensificado de 1932 a 1983 em *Scarface*. [artigo]. In: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, **Anais...** Fortaleza, CE – 3 a 7/9/2012. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2012/resumos/R7-0684-1.pdf>>. Acesso em: 28 de dezembro de 2018.

COMPAGNON, A. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão; Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

COSTA, J. F. **A face e o verso**: estudos sobre o homoerotismo II. São Paulo: Editora Escuta, 1995.

DARNTON, R. **Censores em ação**: como os Estados influenciaram a literatura. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

_____. **O papel da ficção para a História**. Entrevista concedida a ao canal Fronteiras do Pensamento. 2017. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=oef9eGZtGb0&feature=youtu.be>>. Acesso em: 10 de agosto de 2018.

_____. **O que é e como opera a censura.** Entrevista concedida a ao canal Fronteiras do Pensamento. 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=e6AMc9h95nA&feature=youtu.be>>. Acesso em: 10 de agosto de 2018.

_____. **O significado cultural da censura:** a França de 1789 e a Alemanha Oriental de 1989. Disponível em: <http://www.anpocs.org.br/porta/publicacoes/rbcs_00_18/rbcs18_01.htm>. Acesso em 09 de abril de 2018.

DETTMAN, J. “El lobo, el bosque y el hombre nuevo” de Senel Paz: Una versión anotada para el estudiante de literatura. 2006. Disponível em: <<http://blogs.bgsu.edu/span6350/files/2012/08/Senel-Paz-El-lobo-el-bosque-y-el-hombre-nuevo.pdf>>. Acesso em: 12 de maio de 2018.

DICIONÁRIO POLÍTICO: Marxists Internet Archive. **Martí, José.** [artigo]. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/dicionario/verbetes/m/marti_jose.htm>. Acesso em 19 de abril de 2018.

DOUBROVSKY, S. **Fils.** Paris: Galilée, 1977.

DUARTE, F.R. **A revolução cubana e a busca pela democracia em Cuba.** 2013. 70 f. Monografia (Bacharelado em Ciências Econômicas) – Departamento de Ciências Econômicas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2013.

ECURED: Conocimiento con todos y para todos. **Eduardo Chibás.** [artigo]. Disponível em: <https://www.ecured.cu/Eduardo_Chib%C3%A1s>. Acesso em 19 de abril de 2018.

FERNANDES, F. **Da guerrilha ao socialismo:** a revolução cubana. São Paulo: Expressão Popular, 2007.

FIGUEIREDO, E. **Autoficção feminina:** a mulher nua diante do espelho. **Revista Criação & Crítica**, São Paulo, n. 4, p. 91-102, 2010. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/46790>>. Acesso em: 15 de fevereiro de 2018.

GALLI, F. C. S.; MOREIRA, V. L. A inscrição dos sentidos na trama *O Escafandro e a Borboleta*. **Entremeios: revista de estudos do discurso**, v.7, jul. 2013. Disponível em: <<http://www.entremeios.inf.br>>. Acesso em: 26 de dezembro de 2018.

GANCHÓ, C. V. **Como analisar narrativas.** São Paulo: Editora Ática, 2002.

HOBBSAWM, E. J. **Era dos extremos:** o breve século XX: 1914-1991. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HONÓRIO FILHO; VIEIRA JUNIOR, E. Experimentando o cinema sensorial. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 33, 2010, Caxias do Sul. **Anais...** Caxias do Sul: [s.n.], 2010. 1 CD-Rom.

HUTCHEON, L. **Uma teoria da adaptação**. Tradução André Cechinel. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.

MACIEL, M.A.S. **A homotextualidade em *El calor del verano*, de Reinaldo Arenas, ou de quando o desejo assume corpo no texto**. 2011. 199 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2011.

MADELÉNAT, D. Literatura e sociedade. In: BRUNEL, P.; CHEVREL, Y. (Org.). **Compêndio de literatura comparada**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004. p. 283-323.

MARQUES, R.L. **A condição Mariel**: memórias subterrâneas da experiência revolucionária cubana (1959-1990). 2009. 277 f. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-graduação em História, Universidade de Brasília, Brasília, 2009.

MENDES, R.A.S. Pensando a Revolução Cubana: nacionalismo, política bifurcada e exportação da Revolução. **Revista Eletrônica da ANPHLAC**, São Paulo, n. 8, p. 1-29, 2009.

METZ, C. **A Significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

MINAYO, M. C. de S. **O desafio do conhecimento**: pesquisa qualitativa em saúde. 13. ed. São Paulo: Hucitec, 2013.

MISKULIN, S.C. A política cultural no início da revolução cubana: o caso do suplemento cultural Lunes de La Revolución. **Outubro**, n.6, p. 77-90, 2002.

MORETTIN, E. V. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. **História: Questões & Debates**, Curitiba, n. 38, p. 11-42, 2003.

MORIN, E. **A cabeça bem-feita**: repensar a reforma, reformar o pensamento. 21. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2014.

MORIN, E. **Cinema ou o homem imaginário**: ensaio de antropologia. 2. ed. Lisboa: Moraes, 1980.

NACHER, J. **Rituales de santería atraen cada vez más a turistas**. [notícia]. Disponível em: <<https://www.cibercuba.com/videos/religion/2016-11-16-u157374-rituales-santeria-atraen-vez-turistas>>. Acesso em: 13 de maio de 2018.

NODARI, A. **Censura**: ensaio sobre a “servidão imaginária”. 2012. Tese (Doutorado em Literatura). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2012.

OLIVEIRA, V. da S. Concepções sobre literatura, cânone, texto literário e ensino: um confronto entre os discursos docente e discente. V SELESIGNO; VI Simpósio de Leitura da UEL. **Anais...**, Londrina: CCH-UEL, 2006. Disponível em: <http://ccp.uenp.edu.br/centros/d_letras/voliveira/txt/ar-vo13.htm>. Acesso em: 11 de fevereiro de 2018.

OLINTO, B. A. A representação histórica para além da virada linguística: as contribuições de Frank Ankersmit. **Revista Tempo, Espaço, Linguagem**, Irati, v. 3, n. 2, p. 153-158, maio-ago. 2012.

OLIVIO, M. P. **Reinaldo Arenas: encarceramento no mundo, voz no exílio**. 2009. 103 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 2009.

ORICCHIO, L. Z. **‘Basquiat – Traços de Uma Vida’ retrata o artista à margem da sociedade**. [artigo jornalístico]. Disponível em: <<https://cultura.estadao.com.br/noticias/cinema,basquiat-tracos-de-uma-vida-retrata-o-artista-a-margem-da-sociedade,70002158564>>. Acesso em: 28 de dezembro de 2018.

PENAFRIA, M. Análise de filmes – conceito e metodologia. In: CONGRESSO SOPCOM, VI. **Anais...**, abr. 2009.

PINTO, I. N. G. C. **Estudo de caso do filme Scarface**. 2007. 38 f. Monografia (Comunicação Social – Publicidade e Propaganda) – Faculdade de Ciências Sociais Aplicadas, Brasília/DF, 2007.

PIRES, C.A. **O poder do Chefão: o mito da máfia italiana no cinema de Hollywood**. 2016. 151 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016.

ROIZ, D. da S. A teoria e a prática dos intelectuais no passado e no presente. **Revista Esboços**: n. 20, UFSC, 2008. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/esbocos/article/viewFile/2175-7976.../9544>>. Acesso em: 17 de novembro de 2018.

SADER, E. **Século XX: uma biografia não-autorizada: o século do imperialismo**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.

SANCHEZ, R.L.O. Estruturalismo e Pós-estruturalismo: diálogos entre cinema e arquitetura. **Revista Anagrama: Revista Científica Interdisciplinar da Graduação**, São Paulo, ano 6, ed. 1, set.-nov. 2012. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/anagrama/article/view/46376/50133>>. Acesso em: 04 de maio de 2018.

SELIGMANN-SILVA, M. Narrar o trauma – a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. **Psicologia Clínica**, Rio de Janeiro, v.20, n.1, p. 65-82, 2008.

STAM, R. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. **Ilha do Desterro: Revista de Língua Inglesa, Literaturas em Inglês e Estudos Culturais**, Florianópolis, n. 51, p. 19-53, jul.-dez. 2006.

_____. **Introdução à teoria do cinema**. 5. ed. Campinas: Papirus, 2013.

STOPPINO, M. Ditadura. In: BOBBIO, N.; MATTEUCCI, N.; GIANFRANCO, P. **Dicionário de Política**. 11. ed. Brasília: Unb, 1998a. p. 368-379.

_____. Totalitarismo. In: BOBBIO, N.; MATTEUCCI, N.; GIANFRANCO, P. **Dicionário de Política**. 11. ed. Brasília: Unb, 1998b. p. 1247-1259.

VILLAÇA, M. M. **A política cultural do governo cubano e o ICAIC - Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográficas (1971-1986)**. 2006. 434 f. Tese (Doutorado em História Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

XAVIER, I. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: _____ et al. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: SENAC, 2003. p. 61-89.

_____. **Entrevista concedida a Mônica Almeida Kornis e Eduardo Morettin**. Rio de Janeiro, 12 nov. 2012. Disponível em: <http://www.academia.edu/5083995/Entrevista_com_Ismail_Xavier_concedida_a_M%C3%B4nica_Almeida_Kornis_e_Eduardo_Morettin>. Acesso em: 04 de maio de 2018.

Referências Filmográficas

ANTES do anoitecer (Before night falls). Produção e Direção: Julian Schnabel. Intérpretes: Javier Bardem, Olivier Martinez, Michael Wincott, Diego Luna, Andrea Di Stefano, Maurice Compte, Sean Penn, Johnny Depp e outros. Los Angeles: Grandview Pictures; El Mar Pictures, 2000. 1 DVD (133 min), color.

BASQUIAT – traços de uma vida (Basquiat). Produção: Joseph Allen e Peter Brant. Direção: Julian Schnabel. Intérpretes: Jeffrey Wright, David Bowie, Dennis Hopper, Gary Oldman, Benício Del Toro, Claire Forlani, Michael Wincott e outros. Los Angeles: Miramax Films, 1996. 1 DVD (106 min), color.

CAUSA perdida (Che!). Produção: Sy Bartlett. Direção: Richard Fleischer. Intérpretes: Omar Shariff, Jack Palance, Robert Loggia, Cesare Danova, Woody Strode, Barbara Luna e outros. Los Angeles, 1969. 1 DVD (96 min), color.

CHE – parte I: o argentino (Che – part I). Produção: Laura Bickford e Benicio Del Toro. Direção: Steven Soderbergh. Intérpretes: Benício Del Toro, Demian Bichir, Catalina Sandino Moreno, Rodrigo Santoro, Franka Potente, Joaquim de Almeida, Julia Ormond, Lou Diamond Philips e outros. Los Angeles: Warner Bros; Telecinco Cinema; Wild Bunch; Section Eight Productions, 2009. 1 DVD (134 min), color.

CHE – parte II: a guerrilha (Che – part II). Produção: Laura Bickford e Benicio Del Toro. Direção: Steven Soderbergh. Intérpretes: Benício Del Toro, Demian Bichir,

Catalina Sandino Moreno, Rodrigo Santoro, Franka Potente, Joaquim de Almeida, Julia Ormand, Lou Diamond Philips e outros. Los Angeles: Warner Bros; Telecinco Cinema; Wild Bunch; Section Eight Productions, 2009. 1 DVD (127 min), color.

CIDADE perdida, A (The lost city). Produção e Direção: Andy Garcia. Intérpretes: Andy Garcia, Inês Sastre, Thomas Millian, Richard Bredford, Nestor Carbonell e outros. Los Angeles, 2005. 1 DVD (143 min), color.

CUBA (Cuba). Produção: Arlene Sellers e Alex Winitski. Direção: Richard Lester. Intérpretes: Sean Connery, Brooke Adams, Jack Weston, Denholm Elliot, Martin Balsam, Hector Elizondo e outros. Los Angeles: United Artists, 1979. 1 DVD (122 min), color.

DIRTY Dancing 2 – Noites de Havana (Dirty Dancing – Havana Nights). Direção: Guy Ferland. Intérpretes: Diego Luna, Romola Garai, Sela Ward, John Slattery, January Jones e outros. Los Angeles: Lions Gates Films; Miramax, 2004. 1 DVD (86 min), color.

ESCAFANDRO e a borboleta, O (Le escaphandre et le papillon; The diving bell and the butterfly). Produção e Direção: Julian Schnabel. Intérpretes: Mathieu Amalric, Emmanuelle Seigner, Max Von Sydow, Marie-Josée Croze e outros. Paris; Los Angeles: Canal +; France 3 Cinéma; Pathé; Kennedy/Marshall Company; Miramax Films, 2007. 1 DVD (112 min), color.

GEMMA Boverly (Gemma Boverly). Produção: Philippe Carcassonne e Faye Ward. Direção: Anne Fontaine. Intérpretes: Gemma Arterton, Jason Flemyng, Mel Raido, Fabrice Luchini e outros. Paris: Albertine Productions; Gaumont; Ciné@, 2014. 1 DVD (99 min), color.

HAVANA (Havana). Produção: Sydney Pollack e Richard Roth. Direção: Sydney Pollack. Intérpretes: Robert Redford, Lena Olin, Raul Julia, Alan Arkin, Thomas Milian e outros. Los Angeles: Universal Pictures, 1990. 1 DVD (140 min), color.

PODEROSO Chefão – parte II, O (The Godfather – part II). Produção: Francis Ford Coppola, Gray Frederickson e Fred Roos. Direção: Francis Ford Coppola. Intérpretes: Al Pacino, Diane Keaton, Robert Duvall, Talia Shire, John Cazale, Robert De Niro, Lee Strasberg e outros. Los Angeles: Paramount Pictures, 1974. 1 DVD (200 min), color.

SCARFACE (Scarface). Produção: Martin Bregman. Direção: Brian De Palma. Intérpretes: Al Pacino, Steven Bauer, Michelle Pfeiffer, Robert Loggia, Mary Elizabeth Mastrantonio, F. Murray Abraham e outros. Los Angeles: Universal Pictures, 1983. 1 DVD (170 min), color.